

Artaud fala do espessamento da palavra, que, ao superar a sua imaterialidade ocupa o espaço cênico em todas as suas dimensões, dirige-se basicamente à satisfação dos sentidos, "multiplicando-os em todas as suas ressonâncias", e retira daí "todas as consequências intelectuais, em todos os planos possíveis e em todas as direções". No ato dessa leitura, que não se esgota em si, as palavras afetam o corpo, modificam a respiração e libertam o pensamento. A revolução para Artaud é a subversão dos hábitos de pensamento.

A ação do teatro é um fluxo de formas que consomem e são consumidas no movimento de sua produção, o fogo de Heráclito é a metáfora disso. A decadência da cultura reside no esquecimento da virulência das formas. O teatro é o duplo da vida, mas a vida é o duplo do verdadeiro teatro, teatro metafísico, ou da crueldade, que está ao lado do segundo tempo da criação, o tempo do conflito.

ARTAUD

Urias Corrêa Arantes

Urias Corrêa Arantes

ARTAUD

Teatro e Cultura



792.01
A785a

**FILHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL - UNICAMP**

Ar14a

Arantes, Urias Corrêa

Artaud : teatro e cultura / Urias Corrêa
Arantes. -- Campinas, Editora da UNICAMP;
1988.

Originalmente apresentado como tese de
mestrado à Universidade de São Paulo, 1981.

1. Teatro - Filosofia. 2. Teatro - Instituição
cultural - Sociologia. I. Artaud, Antonin,
1896-1948. II. Título.

19. CDD - 792.01
- 306.4

ISBN: 85-268-0122-8

Índices para catálogo sistemático:

- | | |
|---|--------|
| 1. Teatro : Filosofia : Arte recreativa | 792.01 |
| 2. Teatro : Instituição cultural : Sociologia | 306.4 |

Coleção Repertórios

Copyright © 1988 by Urias Corrêa Arantes

Projeto Gráfico

Camila Cesarino Costa

Eliana Kestenbaum

Revisão

Margareth Silva de Oliveira

1988

Editora da Unicamp

Rua Cecílio Feltrin, 253

Cidade Universitária - Barão Geraldo

CEP 13081 - Campinas - SP - Brasil

Tel.: (0192) 39.1301

*Para CELSO F. FAVARETTO,
com amizade.*

POST-SCRIPTUM

*Quem sou eu?
De onde venho?
Eu sou Antonin Artaud
e que eu o diga
como sei dizê-lo
imediatamente
vereis meu corpo atual
voar em estilhaços
e reunir-se
sob dez mil aspectos
notórios
um corpo novo
onde não podereis
nunca mais
me esquecer.*

OC, XIII, 118

O mundo moderno é o dos simulacros.

DELEUZE, G., *Différence et répétition*, avant-propos.
Paris, Minuit, 1972.

Originalmente dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Otília Beatriz Fiori Arantes.

SUMÁRIO

O teatro e seus duplos	11
O ator	49
O teatro necessário	75
Teatro e cultura	127
Apêndice: nota de leitura	173
Bibliografia	207

O TEATRO E SEUS DUPLOS

1

A peste corrói as ilusões da consciência a respeito da condição humana, revelando-a como separação e exílio. Mas é exatamente por esse efeito de desmascaramento que a peste também aparece como uma dolorosa aprendizagem de “ternura humana”: “Sabiam agora que se há uma coisa que se pode desejar sempre e obter algumas vezes, é a ternura humana”.¹

Trazendo à tona o fundo da existência, a peste ilumina os limites possíveis do desejo. Para além do homem e de sua consciência purificada há apenas a morte, o vazio (Tarrou). Nos limites do humano, uma só e legítima esperança, a de “que, de tempos em tempos pelo menos, a alegria viesse recompensar os que se contentam com o homem e o seu pobre e terrível amor”.² É sobre esse ponto instável que se apóia Camus para fundar uma ética; na contingência radical — ou melhor, nos limites de uma consciência absoluta da relatividade humana —,

¹ CAMUS, A., *La peste*, Paris, Gallimard, 1947, p. 271.

² CAMUS, A., op. cit., p. 272.

a peste aparece como uma desgraça e um ensinamento. Trata-se de uma espécie muito particular de castigo. Ela não pune os pecados da cidade (o primeiro sermão do padre Paneloux), mas conduz a consciência peregrina até sua verdade e opção essencial (o segundo sermão do padre Paneloux).

Só que o padre ainda coloca sua opção diante de algo que o ultrapassa, e por essa razão no seu obitório apenas a observação seca: "caso duvidoso".³ Ora, a radicalidade da escolha exige sua permanência nos estritos limites humanos, como em Rieux que, ultrapassando a piedade (a peste, como abstração, é monótona, e as pessoas se cansam da piedade quando ela é inútil), ascende por fim à compaixão. A morte definitiva das ilusões é também o ponto de inflexão da consciência, onde a compaixão alimenta o combate de "todos os homens que, não podendo ser santos e recusando-se a admitir os flagelos, se esforçam, no entanto, por ser médicos".⁴ A solidariedade dos desesperados: eis o compromisso que pode fundar uma ética e uma política.

2

Tudo se passa no interior da consciência que, como alguém que viaja sem sair de sua casa, percorre a trajetória da ilusão à verdade sobre si mesma. Agora, *depois* da peste, a consciência sabe que esta permanece como uma advertência latente, vigia oculto e insidioso de uma felicidade sempre em perigo. A ilusão era uma ignorância, uma recusa da essência da existência. Em sua jornada até o conhecimento, a consciência não se destrói, nem é invadida e apropriada por uma paixão exterior: tudo estava e estará sempre em sua interioridade. A

³ CAMUS, A., op. cit., p. 211.

⁴ CAMUS, A., op. cit., p. 279.

coletividade dos pestilentos apenas teve que criar uma legislação interna adequada à explosão inusitada de sua verdade ascendendo à superfície juntamente com os ratos. É que há um estado de exceção, as ilusões estão sendo capturadas e denunciadas: os ratos e a verdade exigem seus direitos de cidadania e a conseqüente reorganização da cidade. E se a erupção do obscuro destrói, também revela uma nova moral e recoloca a consciência (necessariamente individual) em seu lugar devido, porque verdadeiro. Rieux é um herói não porque seus atos sejam excelentes, mas porque se transforma em guardião da consciência em estado de verdade, "porque ele sabia o que esta multidão eufórica ignorava e se pode ler nos livros: o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca...".⁵

3

É curioso que nesse universo fechado da consciência, onde o movimento é o de retrocesso a uma verdade latente que, manifestando-se, permite à consciência compassiva vigiar e julgar os atos humanos, duas ações pareçam escapar à redenção não-cristã do homem: a do ator que lança sua morte à face do público, e a de Cottard que dispara sobre a multidão em festa.

De ambos não se pode ter compaixão, pois assumem a peste não como um caminho para a verdade, mas como a própria verdade. Confusão imperdoável ainda mais porque a levam às últimas conseqüências. Seus gestos são desesperados e inúteis, não ensinam nada, apenas acrescentam violência à violência da peste. Dão sua morte em espetáculo e, assim, exaltam e prolongam a peste para além de si mesma. E o ator mais ainda, pois seu ato se esgota em si mesmo, consome-se na necessidade gratuita de si mesmo, a tal ponto que ao público nada mais resta senão o pânico, a anarquia e a fuga. Cottard

⁵ CAMUS, A., op. cit., p. 279.

de algum modo ainda pode justificar-se (o fim da epidemia significava sua prisão) ou ser justificado: "Enlouqueceu".⁶ E dele ainda diz Tarrou: "O seu único verdadeiro crime foi ter abrigado no seu coração o que fazia morrer as crianças e os homens".⁷

O gesto de teatro não: o palco é invadido, rompe-se a barreira do bom comportamento entre ele e o público. Algo estranho e perigoso passa por aquele encontro de Orfeu e Eurídice, da peste e da inquietação da platéia. Estatelado ridiculamente na boca de cena, aquele corpo é o signo vivo do mal recusado. E um signo que, interrompendo o teatro, põe algo em movimento, expande-se, desdobra-se na afirmação de si mesmo.

Isso que para Camus é a interrupção do teatro, é para Artaud o próprio teatro. Se para Camus a peste é o signo de uma ausência (de Deus?), para Artaud ela é uma presença que dilacera, não as ilusões da consciência que atribui um falso sentido à vida, mas a própria consciência e todos os sentidos, o corpo individual e o corpo coletivo.

4

Pois a lógica anatômica do homem moderno é de não ter jamais podido viver, nem pensar viver, a não ser como possuído (OC, XIII, 21).⁸

No corpo individual, duas séries de acontecimentos, quase simultâneas e sempre uma remetendo para a outra: uma da

⁶ CAMUS, A., op. cit., p. 276.

⁷ CAMUS, A., op. cit., p. 274.

⁸ Para não sobrecarregar em demasia a página com notas de rodapé, todas as citações de Artaud serão referidas entre parênteses no corpo do texto, de forma abreviada: OC indica as *Oeuvres Complètes*; os algarismos romanos indicam o volume; e os arábicos, a página. Para a referência completa, cf. a bibliografia no final do volume.

ordem do movimento, do fluxo desregrado; outra da ordem do espaço e de sua pontuação intensiva. Dentro, o fluir desenfreado dos humores e das secreções do corpo, uma aspiração magnética central, um "pulso que ora diminui até tornar-se uma sombra, uma virtualidade de pulso, e ora galopa, acompanha as agitações de sua febre interna, a fogosa alucinação de seu espírito" (OC, IV, 19). Fora, a eclosão em pontos minuciosamente escolhidos, "como os vulcões têm seus pontos preferidos sobre a terra" (OC, IV, 19), por onde o organismo descarrega sua podridão interna. O dentro e o fora em comunicação imediata, segundo uma lei que rege as relações de remetência entre as duas séries: "uma conflagração violenta e localizada sobre um ponto indica freqüentemente que a vida central não perdeu nada de sua força e que uma remissão do mal, ou mesmo a cura, é possível. Como a cólera branca, a peste mais terrível é aquela que não manifesta seus traços" (OC, IV, 19-20).

Uma lei que não explica, que não estabelece uma relação de causa e efeito entre as duas séries de eventos, mas parece fazer com que ambas sejam remetidas à produção de uma outra série. Os pontos na superfície do corpo não são a face visível do que se dá na invisibilidade, sintomas que revelam em sua falsidade uma verdade distante. Quase simultâneas, as duas séries se apropriam uma da outra, em sua diferença, expandindo-se e multiplicando-se na e pela produção de outras séries que tampouco são causais ou causadas. A lógica anatômica é a lógica da produção do organismo e também da desorganização.

Aberto o cadáver, o que se vê são as marcas de uma desordem essencial das secreções e dos humores, mas nenhuma lesão ou perda de matéria (como na lepra ou na sífilis); exceto, às vezes, nos pulmões e no cérebro. Estes podem gangrenar e ser completamente destruídos. No interior do corpo calcinado, duro como uma pedra, a matéria só pode ser destruída em

regiões passíveis de padecerem a ação da vontade e da consciência. Mas como poderia ser diferente? Não é exatamente contra a capital que resiste que a horda invasora investe o máximo de sua violência?

No corpo coletivo, a peste instaura a anarquia radical e a absoluta gratuidade. "E é então que se instala o teatro. O teatro, isto é, a gratuidade imediata que impele para atos inúteis e sem proveito para a atualidade" (OC, IV, 23). Se no corpo individual a eclosão da peste é a produção de outras vias e estados possíveis das secreções e dos humores, e na superfície a produção de uma nova geografia, no corpo social a desarticulação das instâncias públicas de controle e encaminhamento se dá pela emergência dos fantasmas coletivos, pelo desligamento dos atos a seus fins e por sua inadequação ao meio. Nenhuma verdade é revelada, nenhuma escolha radical se coloca para as consciências agudizadas pela presença do mal; nem desponta uma nova moralidade. Mesmo porque a peste rompe os limites anteriores entre o individual e o público. E se assim indivíduo e coletividade retrocedem a um momento anterior de sua história, não é para reencontrarem o momento de um equívoco que, desfeito, permite uma retomada mais lúcida e autêntica. Enquanto Camus vê na peste a recolocação da consciência iluminada e sofredora, mas livre, diante de uma proposição de tipo ou/ou; para Artaud a peste consome os limites da consciência e produz o universo conjuntivo da proposição e/e, onde não cabe nenhuma escolha e onde o preço da ilusão da liberdade é o aniquilamento e a degeneração da vida. Para o primeiro, a peste não deixa de aparecer como uma espécie de advertência moral, ou pelo menos um aviso contra o que impede a possibilidade de fundar uma moral estritamente humana; e tudo acaba se resumindo em passar da piedade à compaixão. Para Artaud, a peste instala o teatro, assim como o teatro deve instalar a peste.

O teatro e a peste: entre eles há uma relação de tipo paronímico, se for legítimo usar com alguma liberdade essa distinção aristotélica e, talvez, num sentido anti-aristotélico. É que os dois termos não estão nas extremidades aparentes de uma escala que, descoberta, traria à luz sua identidade essencial, produzida no e pelo saber analítico. "É do teatro e da peste como de toda analogia Superior. O elo sintético é aquele da poesia, e é misterioso por essência" (OC, V, 234). Daí que o saber dessa relação, trabalho da razão poética, não se dá como esforço para dissolver o mistério, mas para afirmá-lo, como "um esforço rigoroso para voltar àquilo que conta, encontrar as relações explosivas, tetanizantes, entre as coisas" (OC, V, 235). Ao contrário, por exemplo, de Santo Agostinho que, reconhecendo o perigo dessas aproximações, as atribui à artimanha dos espíritos infernais que, "prevendo que dos dois contágios um devia acabar em breve, aproveitou-se com medonha alegria da ocasião para dar assalto mais perigoso não à vida, mas aos costumes".⁹

A razão poética pode mesmo ser econômica em suas formulações: "a poesia é uma cura ou uma prova, e pelo teatro esse efeito curativo e salvador deve ganhar uma importância coletiva e análoga à de uma epidemia. A forma maior da epidemia é a peste, não há outra; a forma maior da poesia é o teatro; não poderíamos encontrar outra: eis aí o tema e o elo" (OC, IV, 235-6). Aí tudo está dito, e resta ainda tudo por dizer. A razão poética produz a seu modo o mistério de seus objetos; seu trabalho é o da proliferação, ou da provocação. Seus signos não podem ser reduzidos, nem explicados, mas apenas multiplicados segundo suas próprias leis.

⁹ STO. AGOSTINHO, *A cidade de Deus*, I, XXXII (trad. O. P. Leme), São Paulo, Edameris, 1964.

O pestilento é afetado por um mal absoluto, quase abstrato, de fisionomia espiritual que em geral produz a morte sem destruição da matéria. Seus atos desligam-se dos esquemas utilitários, o que também significa que a realidade é ocupada pelo desejo que flui sem nenhuma liberdade, mas rigorosamente segundo sua própria vontade. Apagam-se os limites entre o possível e o permitido; assim como o corpo individual não é mais um complexo hierarquizado de funções com vistas a um fim, mas o espaço de séries de estados ou acontecimentos, o corpo coletivo torna-se lugar da manifestação do mal como promiscuidade da regra e do regrado, do espaço e do movimento. E tudo isso sem nenhum proveito para a realidade, sem nenhum objetivo. O desejo só quer a si mesmo. Também o ator e o poeta partilham desse paroxismo vital. “Tudo no aspecto físico do ator, como no do pestilento, mostra que a vida reagiu até o paroxismo, e no entanto nada aconteceu” (OC, IV, 24). As imagens do teatro, produzidas pelo fluxo implacável da vida, devem ter o furor de uma força espiritual “que começa sua trajetória no sensível e despreza a realidade” (OC, IV, 24). Na peste e no teatro, o apagamento da realidade produz, pela supressão correlata da individualidade e da coletividade organizadas, um delírio comunicativo.

Identidade, portanto; mas também diferença, pois a ação teatral permanece no domínio do virtual. Teatro e peste põem em movimento e são produzidos pelas mesmas forças, mesmas paixões, mesmos desejos — para dizer como Artaud, os mesmos princípios. Mas no teatro esses princípios permanecem em estado puro porque não esgotam sua potência na realização de um ato. Nessa medida, a ação teatral alimenta a força que a produziu. “O furor do assassino realizou um ato, descarrega-se e perde o contato com a força que o inspira, mas não o alimentará daí em diante. Tomou uma forma, a do ator, que se

nega à medida que se libera, se funda na universalidade” (OC, IV, 25). O que está em jogo nessa superioridade (até mesmo moral) da ação teatral não é a distinção entre potência e ato, nem mesmo a de forma e conteúdo. O teatro é superior porque passa além das formas produzidas, ou melhor, faz passar pelas formas algo que não pode ser formalizado, levando às últimas consequências o embate entre a forma e a força geradora.

A ação teatral é um fluxo de formas que consomem e são consumidas no movimento de sua produção. É que uma forma não reproduz nem ilumina algo exterior, nem mesmo traz para a visibilidade as possibilidades latentes. Daí que a questão da boa forma não seja a da adequação, mas a da forma em movimento e a do movimento na forma. Noutros termos, a questão da forma é a da relação com a exterioridade, ou melhor, com o espaço. Reconheçamos o jogo: é o da vida e da morte entre a força e a forma, entre o desejo e suas figurações; o jogo da razão poética.

O importante aqui é marcar a superioridade vital da ação do teatro: ela introduz no mundo um espaço virtual onde as forças combatem até a extinção, que não é mais do que sua transmutação, sem redenção possível. O palco aparece assim como o lugar do mal absoluto, mas também como o crivo da vida. Por isso o teatro é inútil; não fala dos indivíduos, nem da coisa pública. É anárquico e epidêmico porque produz formas, ações, sentimentos e idéias num confronto originário de vida e morte. Para além das formas, mas não isolada delas, há a vida e também a morte, há os princípios, o desejo e as forças. A realidade separa, ordena, hierarquiza, determina funções e fins, pacífica. O teatro reúne, anarquiza, promove o conflito radical. E assim, “pode-se admitir que os acontecimentos externos, os conflitos políticos, os cataclismas naturais, a ordem da revolução e a desordem da guerra, passando sobre o plano do teatro descarregam-se na sensibilidade de quem os vê com a força de uma epidemia” (OC, IV, 25).

Contudo, para que o teatro seja uma epidemia e um delírio comunicativo, certas condições devem ser atendidas. Tais condições decorrem necessariamente da analogia entre teatro e peste. Nova identidade, e nova diferença: “há no teatro como na peste alguma coisa ao mesmo tempo vitoriosa e vingadora” (OC, IV, 26). A peste traz à tona e desdobra ao máximo uma desordem latente; ela tem o caráter de uma liquidação. No teatro a vitória e a vingança têm a ver com a liberação e a circulação de signos, assim como das forças de que são signos. O teatro é mesmo a revolução dos signos, no sentido de que refaz “a cadeia entre aquilo que é e aquilo que não é, entre a virtualidade do possível e aquilo que existe na natureza materializada” (OC, IV, 27). Como duplo da peste, ela não contrapõe à ordem estabelecida uma outra ordem possível, em nome de uma verdade superior. Ele corrói por dentro, recolocando o que é em seu movimento de constituição. Refazendo o caminho entre o possível e o realizado, ele não revela a utopia, nem recoloca em questão o direito de cidadania do reprimido, mas reacende os conflitos latentes, e por isso é anárquico. E o faz pelas formas, face visível dos conflitos em movimento. Toda a questão do teatro, para Artaud, parece colocar-se assim como o de um espaço virtual, lugar próprio do fluxo das formas, que suspende a realidade constituída e a nega em seu próprio movimento de constituição. A decadência da modernidade deve-se mesmo à ausência desse espaço de virtualidades, onde os homens e as coisas se defrontam; ausência que operou uma cisão intransponível entre a realidade e a vida, entre a vida e a morte, entre as palavras e as coisas. O esquecimento da virulência das formas é a decadência de uma cultura. Na cultura moderna, tudo está mediado, e a forma não é mais uma provocação e um convite. O que se pode esperar de uma arte que cultua nas formas sua própria imagem julgada definitiva?

Ora, o teatro é um ato superior exatamente porque pode reabrir o espaço virtual das formas e dos símbolos, alimentando e expandindo os conflitos. Nele a realidade não se apaga, mas também não se desliga do fluxo produtor da vida. Nele formas e símbolos recriam o espaço da ação eficaz; ele ainda pode ser uma “batalha de símbolos, lançados uns contra outros num impossível massacre; pois só pode haver teatro a partir do momento em que começa realmente o impossível e quando a poesia que passa sobre o palco alimenta e incandesce símbolos realizados” (OC, IV, 27). O teatro é um ato essencialmente hostil.

Mito. O Homem rebelado contra a fatalidade e que, em lugar de padecê-la, se insurge contra Ela e cria em função dessa Revolta (OC, VIII, 115).

A realidade não aparece, para Artaud, como um complexo de planos organizados e hierarquizados indo do caos à ordem, numa derivação contínua e lisa, onde o espaço virtual do teatro se situasse em algum ponto entre os dois extremos. O espaço virtual não é o lugar da verdade, onde os símbolos poderiam reconstruir o movimento histórico das idéias e das coisas até sua atualidade. Se fosse assim, o teatro laboraria numa espécie de memória perdida do mundo, lembrando a história da coletividade. O equívoco de uma tal interpretação seria o de ignorar a categoria essencial de conflito, e de pensar o teatro no âmbito da imitação — ou seja, para Artaud, de se ter da arte uma “idéia ocidental”. Contrariamente a isso, Artaud pode dizer que o teatro não é uma arte (cf. OC, IV, 222). E mesmo que a imitação seja uma limitação intrínseca à natureza da arte, “nenhuma produção artística é válida sem o sentimento

dessa impotência, e a consciência exasperada e ativa daquilo que, pelo fato de viver, foi perdido” (OC, IV, 222).

A arte não é pacificadora. As formas e os símbolos são produções que tornam visível e multiplicam as forças e os conflitos reprimidos que, liberados no espaço virtual do teatro, se mantêm no seu estado de virulência pura. É isso que exerce sobre os “espectadores” um fascínio epidêmico, pois a supressão da individualidade funda as ações gratuitas e inúteis para a realidade. O virtual é o duplo do real na medida em que nele se mantêm acesas e vivas as forças e os desejos que afirmam a si mesmos contra a fatalidade. Daí que o próprio de uma forma ou símbolo é ser nome, ou melhor, identidade e diferença diante da força de que é signo. Símbolo, forma, hieróglifo são o mesmo para quem toma o signo como uma provocação, e o afirma num estado de exaltação ou de revolta absolutas, num espaço de manifestação do mal que só pode se apaziguar com a morte ou com a extrema purificação.

O teatro e a peste são idênticos e diferentes, ambos purgam um abscesso coletivo, moral e social; mas a ação do teatro se desenvolve no espaço perigoso do espírito, do imaginário coletivo, o que implica que ela expande e multiplica o conflito cruel da matéria e do espírito, da vontade e da natureza, do homem e do destino, para além de toda consciência individual e coletiva. O teatro é o espaço das origens, onde a vitória do mal sobre o bem, da anarquia sobre todas as ordens, “revelando às coletividades sua potência sombria, sua força oculta, convidadas a tomar diante do destino uma atitude heróica e superior que não teriam tomado jamais sem isso” (OC, IV, 31).

9

O verdadeiro teatro é aquele que elabora uma série múltipla de símbolos espaciais que, agindo diretamente sobre os

sentidos do espectador, são um meio de expansão tanto dos próprios símbolos como das sensações físicas que produzem. O teatro opera no espaço perigoso do Duplo.

* Daí uma identidade de essência entre o teatro e a alquimia, que se desdobra em dois níveis. Em primeiro lugar, ambos têm como princípio operações que produzem o apagamento da diferença de natureza entre o imaginário e o físico, entre o espiritual e o material ou, ainda, entre o simbólico e a Natureza. Isso faz com que alquimia e teatro visem operações imaginárias com a mesma eficácia das operações físicas. Só que esse primeiro nível de identidade se apóia sobre um outro, mais profundo, “e que metafisicamente conduz para bem mais longe” (OC, IV, 46): teatro e alquimia são artes virtuais, trazendo em si mesmos sua realidade e seus objetivos. Afirmar a identidade do real e do virtual, princípio subjacente à alquimia e ao teatro, é afirmar a existência real do possível e a possibilidade de toda existência, num jogo de remetência mútua onde o constituído se confunde com o constituinte, onde nada pode aparecer como acabado, como claro e distinto, como realizado. Teatro e alquimia não são meios para um fim que lhes é exterior ou imanente, e que de qualquer modo os conduziria para a unidade e para o acabamento. São artes da multiplicação, ou melhor, do conflito permanente entre o Uno e o Múltiplo, cujas operações simbólicas e físicas transbordam e lutam entre si. É próprio do Duplo expressar essa luta e expandi-la.

Ora, o teatro “deve ser considerado como o Duplo não dessa realidade cotidiana e direta, da qual ele pouco a pouco se reduziu a ser apenas a cópia inerte, tão vã como edulcorada, mas de uma outra realidade perigosa e típica, onde os Princípios, como os delfins, quando mostram sua cabeça apressam-se em retornar à obscuridade das águas” (OC, IV, 46). Um teatro, portanto, que seja cópia da “realidade cotidiana e direta” — seja o teatro que se propõe alinhar uma seleção de eventos, ou o teatro que busca mostrar uma articulação invisível desses

fatos — não pode ser o exercício da arte do Duplo. Noutros termos, a matéria teatral é o próprio devir como movimento de constituição e constituinte da realidade. À tranqüilidade das formas constituídas, o teatro como Duplo opõe o fluxo do real como real, exacerbando e desdobrando todos os movimentos até suas conseqüências derradeiras. Se há princípios originários que regem a produção das coisas, não são eles enquanto tais que o teatro manifesta, mas seus embates; não a própria criação, mas o seu segundo momento, quando a Vontade una e sem conflito se choca com a matéria. “Parece que onde reinam a simplicidade e a ordem não pode haver teatro nem drama, e o verdadeiro teatro nasce, como a poesia — embora por outros caminhos — de uma anarquia que se organiza, depois de lutas filosóficas que são o lado apaixonante dessas primitivas unificações” (OC, IV, 49).

Conceber o teatro como Duplo é dar-lhe como matéria o tempo do conflito entre a anarquia e a ordem, o espaço perigoso em que os oponentes medem suas forças até a exaustão completa. Só que, esse tempo e esse espaço de perigo não são míticos, como um “passado absoluto” que apenas justifica um presente anódino, mas o próprio presente, como eterno. Assim como o espaço da ação teatral não é abstrato, ou seja, não é mero suporte da *mise-en-scène*, tampouco seu tempo é o suporte de movimentos que remetem para uma outra realidade exterior ao palco. O teatro produz um espaço e um movimento concretos na medida exata em que rompem os limites pacificadores entre o tempo e o espaço do espectador e do próprio espetáculo. Esses limites são a garantia do teatro como representação, e como produção do *voyeur*.

10

O Demiurgo, possuído de uma vontade sem inveja, tomou

tudo o que havia de visível e se agitava sem concerto nem ordem, e conduziu à ordem, dotando-o de inteligência e alma, à semelhança do Modelo. E o universo deveio. Mas depois de expor as obras da inteligência, o discurso cosmológico de Timeu se vê obrigado a recomeçar, pois o engendramento do universo resulta de uma mistura, de uma união da necessidade e do intelecto.

O relato das obras da inteligência podia iniciar-se com uma dupla divisão das espécies de ser: o modelo inteligível, sempre idêntico a si mesmo, e a cópia, imitação do modelo, sujeita ao devir e visível. A consideração dos efeitos da necessidade vai exigir uma terceira espécie, “uma espécie de ser difícil e obscura”.¹⁰ Esse intruso não se confunde com os quatro elementos primordiais, pois estes estão em fluxo constante de um para o outro, sendo propriamente o que devém. Não tendo identidade, esses elementos não podem ser nomeados — mas aquilo no que eles fluem pode ser nomeado, pois permanece e, em relação a isso que permanece, os elementos aparecem como determinações qualitativas. Dir-se-á, então, que a essência dessa terceira espécie de ser é a de ser receptáculo e como que matriz de todo o devir. Suporte das imitações dos modelos, ou seja, espaço das cópias, sua essência consiste em não ter nenhuma forma, nenhuma essência. O Pai é o original; o filho é a cópia — e entre os dois vige a semelhança; mas a mãe é o que recebe a cópia, “uma espécie de ser invisível e amorfo, que recebe tudo, que participa de um modo muito embaraçoso do inteligível e se deixa dificilmente apreender”.¹¹ O filho, ainda que Platão o chame de “natureza intermediária”, tem na mãe apenas sua contingência, e não

¹⁰ PLATON, ‘Timée’, 49a. In *Oeuvres Complètes*, trad. par L. Robin, 2 vols., Bibl. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1950.

¹¹ PLATON, ‘Timée’, 51a, op. cit.

sua causa (com efeito, a “necessidade” de que fala Platão nesse diálogo é o que Aristóteles nos ensinou a chamar “contingência”).

Como se sabe, a cada espécie de ser corresponde uma espécie de conhecimento para Platão. Assim, ao original corresponde a inteligência; à cópia corresponde a opinião acompanhada de sensação. Mas ao receptáculo, espaço ou lugar, corresponde apenas uma aberração: aberração de “um raciocínio bastardo”¹² que toma por objeto um ser cuja essência é não ter essência; aberração da opinião, pois, percebida, a *cora* induz o sonho e a fantasia. Nesse estado de delírio, o conhecimento não é possível, pois não se pode distinguir a filiação legítima das espécies sensíveis, cuja razão de ser é o modelo. Legítima é a cópia, fundada na semelhança interior e espiritual com o modelo. Sob o império da fantasia, os fantasmas transitórios não deixam mais ver as marcas de sua legitimidade, não se separam mais os filhos ilegítimos dos legítimos, as cópias e os simulacros. O devir é desordem e a *cora* “oferece à vista todas as espécies de aparências; e, como as forças que a percorriam não eram nem semelhantes nem de igual peso, nenhuma de suas partes estava em equilíbrio, mas, irregularmente de todos os lados equilibradas, sacudida que era por essas forças em seu movimento, ao mesmo tempo elas as agitava”.¹³

O devir torna-se, como espaço de produção do simulacro, um *devenir-fou*, e Deleuze pode localizar aí a motivação do platonismo: “impor um limite a esse devir, ordená-lo ao mesmo; torná-lo semelhante — e, quanto à parte que permanece rebelde, reprimi-la no mais profundo possível, encerrá-la numa caverna no fundo do Oceano: tal é a finalidade do platonismo em sua vontade de fazer triunfar as cópias sobre os simulacros”.¹⁴

¹² PLATON, ‘Timée’, 52b, op. cit.

¹³ PLATON, ‘Timée’, 52e, op. cit.

¹⁴ DELEUZE, G., *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 298.

O teatro como Duplo é o exercício da arte da dialética, no sentido que Artaud dá a esse termo: “A dialética é a arte de considerar as idéias sob todos os aspectos imagináveis — é um método de repartição das idéias” (OC, III, 262). Há a idéia e o fluxo ou a vontade da idéia. Repartir as idéias é colocá-las no segundo tempo da criação, “o da dificuldade e do Duplo, o da matéria e do espessamento da idéia” (OC, IV, 49). Por isso também a dialética é uma arte do e no espaço, como movimento e conflito da idéia.

Como a alquimia, o teatro não age imediatamente sobre a realidade cotidiana e direta, mas, desdobrando dialeticamente e como duplo as idéias pacificadas nessa realidade, funciona como “o grande mágico (que) por suas formas é a figuração esperando tornar-se a transfiguração” (OC, III, 273). O que pode o teatro? Ele pode transformar magicamente a realidade, não porque projete no futuro uma realidade melhor, mas porque é o lugar do conflito dialético. E como é uma arte virtual, só tem em si mesmo sua realidade e seu objetivo; sendo inútil para a realidade imediata, ele contudo a consome virtualmente, ao mesmo tempo que prepara e produz novas realidades. E como teatro e alquimia operam “com meios puramente humanos”, sua ação consiste “na enumeração, poder-se-ia dizer, ‘dialética’, de todas as observações, fantasmas, miragens e alucinações” (OC, IV, 47).

O virtual não é, assim, uma potencialidade da realidade, mas o seu limite exterior, sobre cuja exclusão uma forma ganha permanência. O teatro opera nesse limite de exclusão, nesse “reservatório de energias que constituem os mitos que os homens não encarnam mais” (OC, III, 272). Nessa medida, a operação teatral, como operação dialética, conduz o constituído até o limite de sua dissolução — “é sobre o palco que se reconstitui a união do pensamento, do gesto, do ato” (OC, III, 273) —

um limite apagado pela vontade hierarquizadora de uma cultura necrófila.

12

A psicologia profunda de C.G. Jung vê no processo de individuação a fonte mais importante da formação dos símbolos. Por individuação entenda-se “um *processo de diferenciação* cujo objetivo é o desenvolvimento da personalidade individual”.¹⁵ E um tal processo não apenas não conduz ao rompimento do indivíduo com a coletividade, como pressupõe e repousa sobre uma “*adaptação ao mínimo de normas coletivas, imprescindíveis para uma existência em sociedade*”,¹⁶ já que o indivíduo não é apenas singularidade, mas sua existência exige relações coletivas. E mais, a individualidade não é um atributo essencial dos elementos psicológicos, mas se constitui nas combinações e agrupamentos peculiares e únicos desses mesmos elementos. É mesmo por isso que o caminho individual da diferenciação só aparentemente entra em conflito com a norma coletiva, “pois, se procedermos a uma observação mais atenta, veremos que o ponto de vista individual não aparece *em contraste* com a norma coletiva, mas apenas revela *outra* orientação”.¹⁷ Noutros termos, a universalidade dos elementos psicológicos, de onde emana um mínimo de normas coletivas, abriga em si uma infinidade de combinações particulares que, enquanto agrupamento específico de universais, aparecem como possibilidades realizadas.

As patologias desse processo individual e coletivo podem ser de duas ordens: o caminho individual é elevado à categoria de norma coletiva, gerando o individualismo extremado; ou

então a orientação vital é exclusivamente coletiva, e então a individualidade afrouxa e a moralidade degenera. “Quanto mais forte for a normalização coletiva do homem, tanto maior será a imoralidade individual”¹⁸ posto que “só as sociedades capazes de manterem sua coesão íntima e seus valores coletivos, dando simultaneamente ao indivíduo a máxima liberdade possível, podem ter probabilidade de existência duradoura”.¹⁹ A sociedade e o indivíduo não patológicos são aqueles que logram uma perfeita harmonia entre as normas coletivas e a orientação individual.

Em si mesmo, o processo de individuação ou diferenciação, visando tornar a individualidade consciente, significa a ruptura de sua identidade com o objeto: “a identidade da individualidade com o objeto equivale à sua inconsciência”.²⁰ A individualidade inconsciente de si mesma produz uma psicologia coletiva da consciência (indiferenciação) e isso explicita o mecanismo da projeção, como individualidade inconsciente investida no objeto. Inconsciente, mas esperada e pressentida; e daí que todo o processo da individuação se dê como um resgate da individualidade ao inconsciente que, investindo no mundo exterior, antecipa seus conteúdos na produção dos símbolos.

O símbolo, portanto, é a origem e o resultado de um conflito, alimentando dessa forma o processo da diferenciação. Ele é a expressão, a melhor possível no momento, de “um estado de coisas relativamente desconhecido, mas que se reconhece como existente ou como tal é reclamado”.²¹ Como sua produção implica todas as funções psíquicas, sua natureza não é nem racional, nem irracional, mas participa de ambas e as supera. Daí seu caráter unificador. E daí também que só possa manifes-

¹⁵ JUNG, C. G., *Tipos psicológicos*, trad. de A. Cabral, Rio de Janeiro, Zahar, 1967, p. 525.

¹⁶ JUNG, C. G., op. cit., p. 526.

¹⁷ JUNG, C. G., op. cit., p. 526.

¹⁸ JUNG, C. G., op. cit., p. 527.

¹⁹ JUNG, C. G., op. cit., p. 525.

²⁰ JUNG, C. G., op. cit., p. 527.

²¹ JUNG, C. G., op. cit., p. 543.

tar-se num espírito altamente desenvolvido, cujos anseios diferenciados tomam o símbolo como veículo superado da conjugação suprema e, assim, podem criar um novo símbolo. A consunção de um símbolo, sua apropriação pela consciência, é a geração de um novo símbolo. Mas como ele não nasce das funções psicológicas mais desenvolvidas sem ao mesmo tempo participar de impulsos inferiores e primitivos (e que não gozaram de iguais direitos à luz e à consciência no processo anterior), o nascimento do novo símbolo pressupõe um violento antagonismo consciente, “de maneira que a tese e a antítese se neguem, fatalmente, devendo o Eu reconhecer sua participação absoluta tanto na tese como na antítese.”²² Se uma das partes conflitantes subordina a outra, produzindo o sintoma da antítese reprimida, o símbolo perde seu efeito liberador, “uma vez que já não traduz o pleno direito à vida de todas as partes da psiquê e, antes, recorda a repressão da antítese, embora a consciência não o perceba”.²³ Dada a igualdade de direitos dos contrários, a vontade permanece paralizada e o fluxo da energia vital regressa, por assim dizer, às suas fontes. Estancada a consciência, o inconsciente entra em atividade, e nele as funções espirituais mais diferenciadas conservam suas raízes primitivas. É nesse retorno à indiferenciação inconsciente, produzido pela neutralização da atividade consciente, que pode surgir um conteúdo onde a conjugação dos contrários é reclamada, e cuja expressão é o símbolo. Se o símbolo, emergindo das raízes indiferenciadas das funções psíquicas, é uma possibilidade de reconciliação dos opostos, ao aflorar será objeto de conflito entre a tese e a antítese, e o eu dividido se agarra a ele como a uma esperança de liberdade. Daí que a tensão conflua agora para o símbolo, as partes querendo apropriar-se da nova expressão em seu proveito próprio. Se uma das partes resolver o símbolo, o Eu identifica-se

²² JUNG, C. G., op. cit., p. 548.

²³ JUNG, C. G., op. cit., p. 548.

então com esta função mais desenvolvida, reprimindo a outra, e “o processo de discussão irá repetir-se posteriormente num nível mais elevado”.²⁴ Mas também pode ocorrer que o produto simbólico inconsciente supere tanto a tese como a antítese, ou que o Eu seja suficientemente firme, e nesse caso, o símbolo pode “converter-se num conteúdo novo que predomina em toda disposição, que anula a discussão e impõe um rumo comum à energia dos contrários”.²⁵ Renova-se, então, a força e a finalidade da vida.

13

É dentro desse esboço geral que, para Jung, a alquimia é um dos atos do drama essencial da humanidade: o da aquisição da consciência. O teatro alquímico tem um tema fundamental: “a imagem do mundo prisioneiro nas trevas do mundo, ou seja, o caráter irredento de um estado sentido como penoso, de relativa inconsciência, a qual se reconhece no espelho da matéria, e portanto é tratado também na matéria”.²⁶ Como esforço e processo de apropriação de um conteúdo inconsciente e projetado na matéria, na alquimia os símbolos são antecipações da reconciliação pressentida e desejada. Assim, os conteúdos e suas expressões simbólicas têm uma realidade potencial, cujo desenvolvimento e processo pode ser acompanhado no Fausto, em Zaratustra e no fenômeno contemporâneo de “organização e uma acumulação de massas *tan ethice quam physice* jamais vistas”.²⁷

²⁴ JUNG, C. G., op. cit., p. 549.

²⁵ JUNG, C. G., op. cit., p. 550.

²⁶ JUNG, C. G., *Psicologia y alquimia*, trad. esp. de A. L. Bixio, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1957, p. 491.

²⁷ JUNG, C. G., op. cit., p. 494.

O primeiro nível de oposição projetada na matéria é ser/não-ser, ou vida/morte. Se o símbolo antecipa a superação dos opostos, unificando-os, ele também tem uma função redentora. Só que os símbolos alquímicos apresentam o processo da redenção como obra puramente humana: “o cristão merece *ex opere operatu* os frutos da Graça; o alquimista, por sua vez, cria *ex opere operantis* (no sentido mais literal da expressão) uma ‘medicina da vida’, que se manifesta ou como substituto do veículo da Graça da Igreja, ou como complemento e paralelo da obra da redenção divina continuada no homem”.²⁸ Entre a *opus operantum* e a *opus operantis* temos dois pontos de vista opostos, irreconciliáveis, que acabarão se revelando no fundo, e mais tarde, como o par de opostos coletividade-indivíduo, sociedade-personalidade. Assim nos símbolos alquímicos se pode ler a história dos fatos psíquicos fundamentais, história imperceptível e subterrânea, em face da qual a história da consciência se constitui de “meros episódios de um drama que se iniciou na pálida aurora de uma época primordial, drama que se estende através de todos os séculos, a um remoto futuro. Este drama é uma *Aurora Consurgens*: a aquisição de consciência da humanidade”.²⁹

Para Jung, então, os símbolos são vestígios sensíveis desse drama da produção da consciência, que se diferencia da matéria. Essa produção, e também o processo analítico, tem um caráter dialético de discussão entre o consciente e o inconsciente, discussão onde há um “progresso para uma finalidade ou um fim”.³⁰ Esse fim e essa progressão permitem avaliar os meros episódios do drama. Os alquimistas estavam mais próximos da verdade psíquica quando empreenderam a libertação do espírito em face dos elementos químicos e colocaram o mistério no seio

²⁸ JUNG, C. G., op. cit., p. 491.

²⁹ JUNG, C. G., op. cit., p. 490.

³⁰ JUNG, C. G., op. cit., p. 14.

da natureza muda. Só que o progresso da consciência impõe o reconhecimento da projeção e a devolução à alma do que desde sempre lhe pertencia. O Iluminismo foi esse reconhecimento e essa reapropriação, mas novamente como uma solução unilateral do conflito essencial: “Alma era o que eu sei; a alma não estava em nenhum outro lugar, mas no eu... O fogo esfriou e converteu-se em ar... e determinou assim uma inflação da consciência que só pode ser atenuada pelas mais terríveis catástrofes culturais...”.³¹

14

“O método de Jung é, assim, não apenas um ‘método dialético’, mas um diálogo entre duas pessoas e, como tal, ação recíproca entre dois sistemas psíquicos. É também dialético em si, como um processo que através do transporte dos conteúdos da consciência para os conteúdos do inconsciente, isto é, do *ego* para o *não-ego*, estabelece um concerto entre ambas as realidades psíquicas, que tem por objeto a conciliação das duas e seu desembocar numa terceira coisa, isto é, numa *síntese*”.³² Noutros termos, Jung psicologizou Hegel, fez do Espírito Absoluto a Psiquê e colocou na alma a potência negativa. Nessa medida, se à primeira vista Jung e Artaud poderiam partilhar pelo menos de um mesmo modo de conceber a produção dos símbolos alquímicos, há entre ambos uma diferença radical.

Ambos referem-se à projeção, a um drama essencial que os símbolos manifestam e expandem e ao profundo valor cultural dos processos da psiquê. É mesmo possível aproximar suas avaliações da contemporaneidade e das dimensões profundas de seus conflitos. Só que tudo em Jung conduz ao Homem e à Consciência. E isso porque a projeção junguiana se faz sobre

³¹ JUNG, C. G., op. cit., p. 495.

³² JACOBI, J., *La psicologia de C. G. Jung*, trad. esp. de J. M. Sacristán, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 111.

uma matéria “impessoal e puramente objetiva” e, portanto, todo o processo, no final das contas, é imanente à própria consciência, lugar privilegiado das origens, das leis de desenvolvimento e do resultado do drama essencial.

Isso impede a Jung de reconhecer na alquimia o que, para Artaud, é sua própria essência: o teatro, a presença viva da matéria, como espaço em transfiguração e a virulência teatral dos símbolos. Desse ponto de vista, o que para Jung é a falsa exterioridade necessária do símbolo, para Artaud é o verdadeiro teatro. A “metafísica” junguiana é uma má metafísica porque repousa sobre uma neutralização *a priori* da matéria, tela inerte para as projeções.

Com efeito, a alquimia é teatral porque trata de fazer passar o espírito pela matéria, que não é apenas lugar exterior da projeção, mas o espaço constitutivo da vida. Alquimia e teatro põem em jogo não “as direções primordiais do espírito” (OC, IV, 48), mas o seu confronto violento com a matéria. “É preciso acreditar que o drama essencial, aquele que estava na base de todos os Grandes Mistérios, partilha o segundo tempo da Criação, o da dificuldade e do Duplo, o da matéria e do espessamento da idéia” (OC, IV, 49). De modo que a dialética do símbolo alquímico nada tem a ver com a resolução de processo numa síntese esperada, mas sim com o dilaceramento do espírito em sua passagem pela matéria, e com a transfiguração desta em “espécies de estados de uma acuidade tão intensa, de um gume tão absoluto que se sente através dos estremecimentos da música e da forma as ameaças subterrâneas de um caos tão decisivo quanto perigoso” (OC, IV, 48).

O símbolo alquímico é o duplo da operação material, e o que ele aponta é para a identidade entre o plano de elaboração da matéria e o plano da evolução simbólica. Por isso os símbolos não são apenas projeções de conteúdos latentes do inconsciente, mas são “estados filosóficos da matéria” (OC, IV, 47), e assim trazem em seu corpo simbólico conjunções inimagináveis

e estranhas, solução ou aniquilamento de “todos os conflitos produzidos pelo antagonismo da matéria e do espírito, da idéia e da forma, do concreto e do abstrato, e funde todas as aparências numa expressão única que devia ser semelhante ao ouro espiritualizado” (OC, IV, 50). O antagonismo fundamental não está entre o consciente e o inconsciente, mas entre a alma e o corpo, o espírito e a matéria, a forma constituída e o movimento de sua constituição. E o símbolo não é uma realidade segunda, mas o produtor e o produto do real. Daí que seja essencialmente expansivo e, se anuncia uma unificação, evocando para o espírito uma pureza absoluta, é porque traz em si mesmo as forças em conflito, “um esmiuçamento minucioso e exacerbado de toda forma insuficientemente afinada, insuficientemente madura, pois é do princípio mesmo da alquimia só permitir ao espírito tomar impulso depois de ter passado por todas as canalizações, todos os rodapés da matéria existente, e ter refeito esse trabalho em duplo nos limbos incandescentes do futuro” (OC, IV, 49).

Assim, o teatro alquímico não é um teatro para a consciência, nem mesmo um teatro do corpo, mas um teatro que recusa em princípio a dualidade; ele faz mesmo dessa recusa seu princípio motor. Por isso é um teatro típico e primitivo, no sentido de que materializa o conflito essencial, ao mesmo tempo múltiplo e único, das origens. Um teatro da expansão do espírito, mas de um espírito que conserva seus estados anteriores, não como superados, mas como perigo sempre presente de sua dissolução. Um teatro de todos os teatros.

15

No estado ativo, o Espírito se entrega ao seu arbitrário e às suas leis (OC, III, 411).

Uma arraigada tradição do teatro ocidental situou o diálogo

no centro do palco, subordinando-o às exigências da linguagem articulada. Essa "ditadura exclusiva da palavra" (OC, IV, 39) produziu a desvalorização da *mise-en-scène*, ou melhor, sua submissão hierárquica ao texto escrito, e fez do teatro "um ramo acessório da história da linguagem articulada" (OC, IV, 36). A razão cultural desse teatro, ocidental e latino, está na necessidade de valer-se das palavras para expressar idéias claras. Ao privilégio da palavra corresponde, para Artaud, o deslocamento do lugar de produção das formas que, passando para a interioridade, se funda na exclusão da perigosa dialética com o fora, com o que resiste. No teatro, o predomínio da literatura é o correlato necessário de um espaço cênico tomado como mero suporte de significantes e significados lingüísticos, cuja ordenação não passa pela prova do espaço, mas faz dele mera ilustração.

Contra esse conjunto de razões da decadência do teatro, Artaud afirma: "Eu digo que o palco é um lugar físico e concreto que exige que o ocupemos, e que o façamos falar sua linguagem concreta" (OC, IV, 36).

É preciso cuidado para não ver aí apenas uma melhor alternativa para o teatro, ou o esforço para reencontrar a verdadeira essência do teatro. Trata-se menos da criação de um novo teatro do que de fazer do teatro o meio mais eficaz para a liquidação e consumo das formas cujo privilégio cultural se fundou numa cristalização, ou melhor dizendo, numa ruptura com as forças que as geraram. A ditadura da palavra é signo da decadência do teatro (e da cultura) sobretudo porque o impede de ser o lugar material e concreto da decadência e do incêndio, onde se pudesse dar o "desenvolvimento extremado, mas do mesmo modo fascinante por suas riquezas, pela multiplicação de suas nuances, que ao mesmo tempo enredou todas as outras artes e meios de expressão" (OC, V, 13). A questão para Artaud

não está numa reforma, nem mesmo numa revolução do teatro, mas em buscar um teatro que consuma teatralmente o teatro e as formas culturais. Nesse sentido, as referências ao teatro oriental não são a busca de um modelo a ser reproduzido; mas é que o teatro oriental não se afastou jamais do momento de sua origem, oscilando sempre perigosamente sobre os tênues limites de sua não-existência. É como se toda decadência fosse também um retorno à violência da origem; e uma origem que não é uma dimensão temporal, mas do espaço. A dominação da palavra articulada impede esse retorno, ou melhor, se apropria dele como momento pacificado, e assim torna impossível seu próprio retorno. Nela, a violência da origem já é justificação.

16

A linguagem espacial — no duplo sentido, no espaço e do espaço — tem um léxico: "consiste de tudo que ocupa o palco, tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir-se materialmente sobre um palco" (OC, IV, 36); ou ainda, "todos os meios de expressão utilizáveis sobre um palco, como música, dança, plástica, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário" (OC, IV, 37).

O léxico teatral se constitui ao redor de um princípio seletivo que, sem excluir nenhum meio de expressão, exige contudo que todos se desdobrem em sua materialidade e no espaço cênico concreto. É que a materialidade de uma linguagem não pode ser mais portadora de algo de natureza diferente (um significado ou um sentido). A palavra não é banida do palco, mas apenas sua pretensão ilegítima de escapar à prova da materialidade e do espaço. Tomada material e espacialmente, a produção da palavra passa pela sonorização e pelas entonações ou projeções no espaço. Esse princípio seletivo, ao nível sintá-

tico, impede a fixação de formas insuficientemente depuradas e maduras — impede sobretudo que uma forma paralize o fluxo produtivo —, e articula os meios de expressão “na medida em que se revelam capazes de tirar proveito das possibilidades físicas imediatas que o palco lhes oferece para substituir as formas congeladas da arte por formas vivas e ameaçadoras (...)”; na medida em que cedem ao que poderíamos chamar de *tentação física do palco*” (OC, IV, 37n).

A *tentação física do espaço*, princípio motor da linguagem teatral, se revela assim como fluxo produtivo, ou poesia, de cada um dos meios de expressão; mas implica necessariamente a articulação espacial desses meios que faz jorrar, através de suas combinações, reações e destruições recíprocas, uma poesia irônica. O espaço cênico aparece então como expansivo e seletivo; numa palavra, como poético.

Por essa razão a linguagem concreta do teatro dirige-se basicamente aos sentidos, e visa satisfazê-los; só que isto implica em expandi-los, retirar daí “todas as suas conseqüências intelectuais sobre todos os planos possíveis e em todas as direções” (OC, IV, 37). Nesse sentido, há uma poesia da palavra articulada, que se dirige ao espírito, mas que passa pela *tentação física do espaço cênico*, conquista no combate com outros meios de expressão o direito, sempre instável, à existência: uma existência, portanto, no limite do caos. Dirigir-se aos sentidos não é tomá-los como meio ou ponto de apoio, mas multiplicá-los em todas as suas ressonâncias. Do ponto de vista semântico, a “*linguagem material e sólida pela qual o teatro pode diferenciar-se da palavra*” (OC, IV, 36) explode o campo das significações claras e distintas, produzindo — por exemplo, pela exploração do *valor espacial da entonação* — como que por debaixo da linguagem “uma corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias” (OC, IV, 37).

Seja o jogo teatral dos gestos e das posturas. A partir de Delsarte e Jaques-Dalcroze, esse meio de expressão é recuperado para o teatro. Essa recuperação é correlata de profundas transformações que afetam não apenas a *mise-en-place* do ator, mas também toda a organização do espaço cênico, colocando em cheque a disposição frontal do palco italiano.

Só que, para Artaud, todas as inovações da gestuária nada mais fazem do que reforçar a subordinação do corpo e do espaço à abstração dos significados articulados pela forma verbal. Por isso mesmo, essa recuperação não é mais do que “*uma deformação das partes mudas da comédia italiana*” (OC, IV, 38), na medida em que a produção dos gestos visa à representação de palavras ou frases. Ora, a linguagem concreta do teatro exige que os gestos expressem idéias, atitudes do espírito ou aspectos da natureza, mas tomando-se a *expressão como uma provocação*. Noutros termos, a materialidade dos gestos implica em leis próprias de produção expressiva e expansiva, capaz de multiplicar-se até limites insuspeitos para evocar ao espírito imagens naturais ou espirituais de intensidade poética inusitada. E no confronto com outros meios de expressões, eles os fazem evoluir, podendo destruí-los, dirigi-los, alterá-los definitivamente, etc.

Em grande parte, a recuperação dos gestos para o teatro significou a ampliação do privilégio da palavra articulada que, subtraindo-se à *tentação física do espaço* e da matéria, assume-se como a forma de todas as formas, como metafísica abstrata. A linguagem do teatro é a produção de signos como hieróglifos, como formas espaço-materiais que provocam expansão e multiplicação, e onde o homem, “na medida em que contribui para formá-los, é apenas uma forma como outra, à qual — pelo fato de sua dupla natureza — ele atribui, porém, um prestígio singular” (OC, IV, 38).

Linguagem produtiva, e não como representação. Os signos do espaço cênico não são veículos, nem o espaço é um canal mais ou menos eficaz da comunicação poética. O choque entre o signo e o espaço, a passagem de um pelo outro desdobra a materialidade, os sentidos e suas expressões formais, produzindo a realidade e o homem, como sua própria consumação ou movimento. O teatro é o Duplo da vida porque nele, na materialidade de seu espaço e na virulência do movimento a que submete todas as coisas, mantém viva a virtualidade e um sentido profundo de perigo. A linguagem concreta e física instala o Devir e a inquietação, "pois não se diz que o agenciamento espiritual e orgânico segundo o qual todas as coisas do mundo se canalizam para o sentido *seja definitivo*. Coloca-se um ponto de interrogação, alguma coisa é deixada em suspenso" (OC, IV, 224). Por essa razão o teatro realiza a verdadeira metafísica: a multiplicação sem arquê ou telos.

faia
A linguagem material da poesia no espaço tem um nome: mise-en-scène, ou seja, o confronto das significações e das formas com o espaço. Ela é propriamente o teatro, e daí a possibilidade de se construir uma peça diretamente sobre o palco, no conflito imediato com o espaço, que "impõe a descoberta de uma linguagem ativa, ativa e anárquica, onde as delimitações habituais dos sentimentos e das palavras sejam abandonadas" (OC, IV, 39). É que a peça montada, com sua produção expansiva e seu movimento para fora do teatro, não pode ser mero efeito de um processo de produção que obedecesse a um outro modo; pelo contrário, inexistente uma diferença de natureza entre a montagem e a apresentação pública. O teatro é sempre produção, embora isso nada tenha a ver com as tentativas de aproximar o teatro da vida, identificando-os das mais diversas maneiras. Não é o teatro que precisa aproximar-se da vida, mas esta passar pelo cadinho do palco, que é seu Duplo.

Isso o teatro contemporâneo ignora, e daí sua decadência. Trata-se nele "de saber se beijaremos bem, se faremos a guerra ou se seremos suficientemente frouxos para fazer a paz, como nos acomodamos com nossas pequenas angústicas morais, e se tomaremos consciência de nossos 'complexos' (isso dito em linguagem erudita) ou se nossos 'complexos' nos sufocarão" (OC, IV, 40). Raramente o teatro empreende o processo do sistema social e moral vigente. E mesmo que o faça, colocando a questão de modo eficaz e contundente, ainda assim estaria longe de manifestar seu poder. A força do teatro não está nas perguntas que ele pode colocar, nem mesmo na reflexão que pode provocar. Embalsando a pequena consciência burguesa, ou instrumentalizando a consciência dos explorados, ele ainda permanece teatro, espaço neutralizado pelo qual não passa a vida, nem as formas, nem as significações.

O teatro contemporâneo desconhece a tentação física do espaço, e assim reprimiu seu poder anárquico. De um lado, perdeu o sentimento do sério e da eficácia perniciosa que consiste em manter todas as coisas em conflito com sua negação radical, com o Perigo. De outro, e correlatamente, perdeu o sentido do humor com sua força de dissociação física e anárquica. Noutras palavras, o teatro rompeu sua ligação essencial e originária "com o espírito de anarquia profunda que está na base de toda poesia" (OC, IV, 41).

Os objetos e as formas têm um sentido convencional, mas não é a convenção que os produz. A poesia é anárquica porque revela isso, porque revela mesmo a convenção como produção, e assim põe em causa as relações entre os objetos, as formas e as significações. Nessa medida ela é não apenas a força que produz consumindo objetos e formas, mas também o resultado de uma dissolução limítrofe ao caos. O trabalho anárquico da linguagem concreta e espacial da mise-en-scène é esse movimento de transmutação das formas e das significações. Daí que o sentido do humor e do perigo não tenha um limite preciso,

funcionam como forças em jogo na produção do "imprevisto objetivo" (OC, IV, 42), não o imprevisto das situações, mas das próprias coisas como acontecimentos. O imprevisto objetivo é a produção de acontecimentos, "a passagem intempestiva, brusca, de uma imagem pensada a uma imagem verdadeira; e, por exemplo, que um homem que blasfema, veja materializar-se bruscamente diante de si, em traços reais, a imagem de sua blasfêmia (com a condição, acrescento, de que essa imagem não seja inteiramente gratuita, que dê nascimento, por sua vez, a outras imagens da mesma veia espiritual, etc.)" (OC, IV, 42).

Só assim o teatro pode abandonar as preocupações psicológicas, ou melhor, expandi-las até seu domínio próprio: a metafísica. O teatro realiza a metafísica do acontecimento.

19

Se a *mise-en-scène* é a linguagem no espaço e em movimento, será preciso distinguir aí duas séries de acontecimentos: de um lado a dos confrontos dos meios de expressão com a materialidade do espaço, confronto de cada um e entre si; por outro, os efeitos desses confrontos. De um lado, o desdobramento no e pelo espaço da materialidade dos meios de expressão, produção e consumo delirante de formas até o limite máximo da dissolução caótica. Mas o limite é a prova das formas, sua própria força criadora e, assim, não há entre as formas relação de causa e efeito (por essa razão Artaud pode falar em "criação espontânea sobre o palco"), mas todas são causas umas em relação com as outras. Daí que essa série seja produção infinita de séries em dispersão de "causas" e "efeitos" que se entrecruzam no espaço do simulacro.

De outro lado, estão os efeitos para o espírito a partir desse fluxo explosivo de imagens materiais. Mas não são efeitos no sentido de que sua natureza é segunda em relação a uma primeira (de direito ou de fato). Efeitos laterais de uma provo-

cação no espaço e em movimento produzem imediatamente estados de intensidade mental (acuidade, diz Artaud) que reconciliam para o espírito, sem qualquer supressão, o Devir e o Caos, instalando o Maravilhoso: "o teatro reconcilia de um modo ameaçador o Maravilhoso com o Devir, e o Devir com o Caos" (OC, IV, 223).

O deslocamento de uma série para outra se dá através de uma terceira série, a dos hieróglifos, signos que flutuam entre o espírito e a matéria, apropriando-se de ambos para submetê-los a um jogo de remetência e de expansão infinitos. O hieróglifo é uma forma material, e nesse sentido é uma figura que traz em si a reconciliação entre as idéias e as coisas, entre a consciência e o mundo. Mas como não é uma síntese seletiva, ou seja, como mantém e conserva a virulência da potencialidade das forças em conflito — o hieróglifo é a figuração de um estado de conflito — a reconciliação aparece como uma dispersão, como uma expansão multiplicadora das idéias e das coisas, da consciência e do mundo. O hieróglifo é a figura dialética por excelência, no sentido de Artaud, produtora e resultante da multiplicação.

Ora, se o teatro se confunde com suas possibilidades materiais de realização, "tirar as conseqüências poéticas extremas dos meios de realização é fazer sua metafísica" (OC, IV, 44). O movimento dos meios de expressão no espaço é a "causa-efeito" dos acontecimentos, mas como estes multiplicam as séries que os produziram, a linguagem espacial do teatro é um consumo e uma produção "desse estado de coisas no qual vivemos, e que é para destruir, para destruir com aplicação e maldade, em todos os planos e em todos os graus onde ele constrange o livre exercício do pensamento" (OC, IV, 45). O poder do teatro, então, é o de realizar a metafísica pela instauração do consumo produtivo de todas as coisas, gerando estados de acuidade do espírito nos limites mesmo de sua dissolução e perda.

O que pode o teatro? Pode produzir o pensamento; ou melhor, produzir o pensamento como produção. De modo que a pergunta — o que pode o teatro? — não interroga sobre os limites do teatro, nem sobre suas possibilidades ainda não realizadas (embora essas também sejam dimensões desdobráveis da questão). Trata-se de uma pergunta pelo poder do teatro, uma pergunta pela qualidade e pelo valor (em termos de eficácia dialética ou metafísica) das vontades que o inventam.

Seja a linguagem articulada. O teatro faz passar pela sua materialidade sonora significações que ela costumeiramente não expressa. Fazer passar significa explorar as possibilidades do som, repartindo-as ativamente no espaço cênico e corporal. Noutros termos, as entonações tomadas em seu valor concreto e espacial. É preciso sobretudo recusar a utilidade, conduzindo a potencialidade sonora ao conflito com outros meios orgânicos e exteriores de expressão. Na palavra articulada, os conflitos estão pacificados e suprimidos. O corpo e o mundo não lhe oferecem resistência. Fazer a metafísica da palavra articulada é tomá-la sob a sua forma concreta de Encantação, quando então ela pode exercer uma ação fisicamente eficaz sobre o espírito, e também sobre o mundo. Mas desse contato imediato com a exterioridade, ela não sai impune.

20

A arte não atinge. A arte não atinge mais ninguém. Essa ausência de reação orgânica não pode, se o corpo social quer merecer sua cura, ser compensada a não ser por um atentado orgânico (OC, IV, 222).

O teatro dominado pela linguagem articulada é um teatro da consciência, da psicologia e da moral. Um teatro limitado

“ao domínio do que o pensamento cotidiano pode alcançar, ao domínio conhecido ou desconhecido da consciência; — e se nos dirigimos teatralmente ao inconsciente, não é para arrancar-lhe o que pôde acumular (ou ocultar) de experiência acessível e de todos os dias” (OC, IV, 45). Um teatro da consciência: pois nele se trata primordialmente de explicar o pensamento; um teatro psicológico: limita-se a mostrar o modo como os sentimentos e as paixões e os homens se opõem entre si. Um teatro moral: trata-se quase sempre de expor os conflitos segundo o modo como reagem a eles o caráter dos personagens.

De qualquer modo, opera-se num domínio onde as resoluções verbais levam sempre a melhor parte. A palavra constitui, põe em movimento e resolve.

Pela mesma razão, um teatro da expressão verbal coloca o homem e sua atualidade cotidiana no centro do palco, onde a palavra é “um meio de conduzir caracteres humanos a seus fins exteriores” (OC, IV, 70). A palavra, instituição humana, tornou-se uma mediação tranqüila entre o homem e o mundo. Daí também que o teatro, e a arte em geral, tenha se subordinado a um valor de satisfação e de repouso, pois operando formalmente com as formas pode apropriar-se com facilidade, ou seja, sem nenhum risco, da exterioridade. Nada pode comprometer uma forma cujo desenvolvimento e história se alimentam de si mesmos. Se a arte, e o teatro em particular, não move mais, não produz mais atitudes profundas e eficazes, não é mais o que faz pensar, tudo se deve à “enfermidade do Ocidente, que é o lugar por excelência onde se pôde confundir arte com estetismo ... como se tivéssemos querido cortar as formas da arte, romper seus elos com as atitudes místicas que elas podem tomar confrontando-se com o absoluto” (OC, IV, 67).

E não se veja nesse diagnóstico a nostalgia de uma transcendência redentora. O Ocidente padece de uma infecção do humano. Nele as formas se congelaram e fixaram ao redor de

um centro humano, o que implicou em reduzir a realidade ao campo da consciência. A cultura e os conflitos sociais ou psicológicos se subordinam a interesses morais. O belo edifício dos conceitos tornou-se a própria realidade, ao preço de romper com tudo aquilo que, na origem, o tornou possível.

E se o teatro quer influir sobre esse estado de coisas, restituindo ao pensamento sua liberdade e às formas sua vida — ou seja, se o teatro quer assumir seu privilégio de produtor de cultura, de consciência e de pensamento — é preciso que rompa com a atualidade, que deixe de ser o reflexo material do texto escrito e se expanda para além dos estreitos limites entre as réplicas (onde o aprisionou a supremacia da palavra). Só assim ele pode “exprimir objetivamente verdades secretas, ... fazer vir à luz por gestos ativos essa parte de verdade enterrada sob as formas em seus encontros com o Devir” (OC, IV, 68). Só que romper com a atualidade significa afirmá-la, e afirmá-la em todas as conseqüências e no movimento que a produziu. Por isso o teatro traz em si o poder da mais radical subversão da cultura e de seus valores.

21

O teatro oriental não é um modelo a ser imitado. Mas através dele pode-se começar a conceber um teatro inumano e, portanto, metafísico. Com efeito, a metafísica do teatro consiste não na imposição ou desfile de formas pré-fixadas fora do palco, mas na “tomada de posse pelas formas de seus sentidos e de suas significações em todos os planos possíveis; ou, se quisermos, suas conseqüências vibratórias não são tiradas num único plano, mas em todos os planos do espírito ao mesmo tempo” (OC, IV, 70). E essa metafísica operada pelo teatro não é outra coisa que a representação viva da história das formas,

reconduzindo-as ao lugar de origem que é o do conflito e perigo do mergulho no caos. É nessa medida que uma forma é uma provocação para o espírito, submetendo-o à tentação física do espaço e da matéria.

O teatro ocidental é platônico. Nas origens as formas são ações e manifestações vivas do conflito entre as palavras e as coisas. Mas depois elas se tornam entidades abstratas que, ocultando sua origem, aparecem como modelos em nome dos quais e pelos quais tudo se constitui, e a partir do que tudo pode ser julgado.

Opor-se à ditadura da palavra no teatro não é bani-la do palco, mas “manipulá-la como um objeto sólido e que agita as coisas, no ar inicialmente, depois num domínio infinitamente mais misterioso e mais secreto, mas que também admite a extensão; e esse domínio secreto, mas extenso, não será difícil identificá-lo com o da anarquia formal, de um lado, mas também com o da criação formal contínua, por outro lado” (OC, IV, 70). Portanto, primeiro a série das entonações, e depois a dos confrontos múltiplos com a materialidade dos outros meios expressivos. Afirmando-se como espaço de produção, o teatro realiza a metafísica da palavra, afirmando-a em sua materialidade. Mas não é isso a mais radical subversão da palavra e de seus privilégios?

22

O teatro é o duplo da vida, mas a vida é o duplo do verdadeiro teatro quando este se afirma como o total de suas potencialidades de movimento das formas no espaço. Abdicando de suas exigências espaciais, o teatro se torna o lugar de projeção decorativa do texto escrito, tornando-se cúmplice de uma palavra que recusa a prova do espaço e do movimento. É preciso que o teatro opere como a magia, tomando os aspectos

160
17
exterior das coisas sob seus múltiplos planos, sem se deter no encontro desses vários planos com os sentidos, mas multiplicando-os. O trabalho do teatro é a produção anárquica dos simulacros, e não das cópias. Esse é o espírito de síntese e de analogia que pode produzir o verdadeiro teatro e ser produzido por ele.

036
E não se coloca a questão de saber se a linguagem espacial do teatro pode expressar as mesmas significações da palavra, mas a da eficácia física e intelectual do teatro. A palavra traduz, o hieróglifo dissimula e multiplica, mas não é esse o trabalho de uma linguagem que se proponha a operar nos limites puramente humanos? A palavra traz em si mesma organizado, distribuído e delimitado o campo das significações, mas "uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascara o que queria revelar têm mais significação para o espírito do que a clareza trazida pelas análises da palavra" (OC, IV, 69).

O ATOR

1

De um lado, o organismo físico. De outro, o organismo afetivo. Como se dá que, no teatro do espaço e do movimento, onde as linguagens se desdobram até suas últimas consequências e em sua materialidade, produzindo a série dos estados de acuidade do espírito; como se dá que as ações e paixões se libertem também do campo abstrato da significação ordenado pela palavra? Noutros termos, como se dá que os sentimentos passem pelo espaço, se constituam espacialmente para gerar um teatro que nada tem a ver com a psicologia? O que se coloca aqui é a teoria do ator, "pessoas que sabem apenas falar e que esqueceram possuir um corpo no teatro" (OC, IV, 132). Para Artaud, o corpo é o espaço energético que produz e movimenta as ações e as paixões, na e pela respiração.

2

Seja o ator e o atleta. O atleta é aquele que visa o domínio do corpo no sentido do esforço, do movimento para o exterior.

Nele, o desenvolvimento da musculatura, o domínio do aparelho respiratório e da organização dos movimentos está sempre em função da manifestação exterior. Para o ator, o sentido do movimento é o inverso, mergulha no interior. E isso porque ao organismo físico corresponde, no ator, um organismo afetivo, “que é como o duplo do outro, embora não aja no mesmo plano” (OC, IV, 125).

Daí que o atleta tenha em relação ao seu corpo uma relação de conhecimento, de domínio e de controle. Quanto à respiração, por exemplo, o que lhe importa é encontrar formas de respiração que se apoiem sobre o corpo visando o máximo rendimento de sua capacidade muscular. Mas o ator produz seu próprio corpo, inventa-o a partir da respiração; isso significa que ele faz passar os sentimentos pelo espaço do corpo, não como um lugar neutro, mas como materialidade viva e concreta onde ações e paixões reencontram as forças que as originaram.

Assim, todo o jogo do ator se faz entre esses três níveis: o organismo físico, o organismo afetivo e, via de produção de um pelo outro, a respiração. É que, no teatro, o corpo não está dado e constituído; e, portanto, não cabe usá-lo como ilustração material de um sentimento, de uma ação ou de uma paixão. O atleta pergunta: o que é um corpo? E responde com as suas funções, hierarquias e limites. O ator pergunta: o que pode um corpo? E sua pergunta não é pela essência, mas pelas potencialidades de produção. “O que quer dizer que no teatro, mais do que em qualquer outro lugar, é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e comportam um sentido material” (OC, IV, 127).

3

Todo o trabalho do ator repousa sobre uma hipótese que,

seja ou não correta, é sempre verificável: a de que a alma é fisiologicamente “um novelo de vibrações” (OC, IV, 127). Essa hipótese permite ao ator tomar seu corpo como espaço material onde essas forças se desdobram e se produzem; e cabe a ele saber captar e irradiar as vibrações, aprender a refazer seus trajetos e pontos de confluência e dispersão para criar um espectro plástico e infinito, campo magnético que consome e cria formas e imagens. E isso nada tem a ver com o delírio descontrolado. Não se trata, para o ator, apenas de destruir as inibições corporais ou a hierarquização cultural do corpo. Há aí uma dupla aprendizagem: de um lado, que a ação cênica faça ver o ser humano como duplo, “um espectro perpétuo onde irradiam as forças da afetividade” (OC, IV, 126); de outro, fazer expandir “essas consonâncias, essas acentuações misteriosas, onde os subsolos materiais da alma encurralados até seus recônditos venham dizer seus segredos à luz do dia” (OC, IV, 127). É que os sentimentos não são abstrações: as paixões são da matéria e a alma, como o fluxo interior da peste, tem sobre a superfície corporal seus pontos de exteriorização; o que implica que é possível atingir essa alma em sentido inverso. Daí a necessidade da hipótese da materialidade fluídica da alma.

Mas há uma outra questão que a teoria do ator precisa considerar: o que é propriamente produção no teatro. O teatro no e do espaço não é um teatro da idéia una e indivisa; sua matéria é o segundo tempo da idéia e da imagem, o tempo da dialética, do espessamento e da divisão espacial e múltipla da idéia na matéria. Por essa razão o teatro é o Duplo: ele percorre ao inverso o movimento da criação, e de certo modo o destrói, multiplicando-o. Para o ator, o segredo disso está no ritmo material das paixões, ou melhor, de sua distribuição espacial no corpo. O que pode um corpo? Ele pode produzir o conflito, expandi-lo, levá-lo às suas últimas conseqüências: “eis aí um aspecto do teatro com o qual nosso moderno teatro psicológico há muito não imagina” (OC, IV, 127).

O ritmo material e orgânico das paixões pode ser reencontrado analogicamente através dos modos de repartir e conservar os movimentos respiratórios. Respirar é atividade voluntária, é um trabalho. Para o atleta, respirar é uma atividade segunda, a ser regulada com vistas ao esforço visado. Para o ator, a produção mecânica da respiração visa produzir no organismo uma qualidade, que corresponde a um esforço. O trabalho do ator, então, pela produção da respiração, visa à geração de uma série de estados orgânicos, de intensidades qualitativas. Isso significa que o trabalho do ator é essencialmente uma provocação: pela respiração voluntária ele provoca "um reaparecimento espontâneo da vida" (OC, IV, 128).

A diferença ressalta: é o artifício provocando o espontâneo, o fluxo das qualidades intensivas. Podemos chamar a isso de causalidade lateral, na medida em que o que é causado é intrinsecamente diferente da causa. A causalidade que rege a produção das séries é sempre desse tipo.

A mesma relação extrínseca (do ponto de vista da causalidade) se dá entre o fluxo das intensidades e o fluxo das exteriorizações. A figura exterior não é a representação fiel da interioridade, mas uma outra série que traz em si mesmo a diferença. O gesto não é o espelho da alma, mas a sua repartição material: a prova da alma na materialidade visível, e na figura.

Entende-se, assim, melhor o que é dialética para Artaud: tudo passa por tudo, tudo se reparte por tudo, num confronto em que o Mesmo só se produz no e pelo Outro; não como negação deste, mas como afirmação. Daí que a imagem mais recorrente no léxico artaudiano seja a do fogo, do incêndio, do consumo cruel das formas que conduz o espírito aos limites de sua dissolução no caos.

Para o ator, o segredo dessa produção/consumo está na ciência da respiração. Produzir a respiração é por em movi-

mento, é provocar a produção das séries em sua diferença. No teatro, a ciência da respiração produz uma mentira voluntária, mas que lança a vida em sua realidade insuspeita. Noutros termos, o teatro é uma ilusão que põe em movimento a ilusão da realidade. Por isso ele é a produção do perigo.

O conflito entre o pulmão que tende ao colapso e a musculatura torácica, atuada pelo centro respiratório, deve ser tido como o primeiro conflito do ser humano individualizado (pós-natal).¹

Há um "sistema de respirações" (OC, IV, 129) com o qual o ator pode criar a ilusão provocadora. A respiração tem três tempos, que correspondem a três princípios da criação: Andrógino (Equilibrado, Neutro), Masculino (Expansivo, Positivo), Feminino (Atrativo, Negativo). Esses três tempos, segundo a Cabala, possibilitam seis modos de repartir e de conservar a respiração (cf. OC, IV, 129). E há um sétimo estado, acima das respirações. Cada modalidade de respiração se reparte, por sua vez, em estados de contração e de descontração, de tal modo que o corpo é como um crivo por onde passa a vontade e o relaxamento da vontade. Esse duplo movimento se desdobra e se multiplica em outras séries de movimentos: o vazio e o pleno, o convexo e o côncavo. A vontade dirige e reparte a respiração, permitindo assim dar início à produção das séries. Para o ator, "o importante é tomar consciência dessas localizações do pensamento afetivo" (OC, IV, 13). E, para tanto, há um meio seguro de reconhecimento que é o da localização do esforço: é que o

¹ GAIARSA, J. A., *Respiração e angústia*, São Paulo, Informática, 1971, p. 180-1.

esforço físico se apóia exatamente sobre os mesmos pontos de apoio do pensamento afetivo. Mais do que isso: os pontos de base da quantidade de esforço são os mesmos que, trabalhados, produzem a emanção das qualidades de sentimento. Com a diferença de que, para a produção da quantidade do esforço exterior, o sentido do trabalho dos pontos de base é a sua organização e cooperação.

No trabalho do ator, o trabalho tem um sentido de fora para dentro, de provocação da diferença e do conflito. O ator escava sua personalidade, “como um mergulhador esporeia as profundidades submarinas para voltar à superfície” (OC, IV, 130). Mas a figuração do estado provocado provoca, por sua vez, o seu reverso, como uma sombra do estado dominante. Daí que em cada ponto do corpo de onde emana uma paixão, produzida e provocada pela respiração, também esteja presente o seu contrário, de tal modo que nenhuma produção se faz sem um combate, propiciando à afetividade “uma amplitude surda mas profunda, e de uma violência rara” (OC, IV, 130).

Todo o jogo de combinação das respirações, assim, é para o ator uma técnica de produção, de passagem do não-manifesto para o manifesto como combate, como conflito dialético de um no outro. Por isso mesmo, a técnica é provocação do sétimo estado, acima da respiração, que “une o manifesto ao não-manifesto” (OC, IV, 129). E pouco importa que o ator tenha uma noção desse sétimo estado: ele é o limite perigoso, provocado pelo artifício e contra o qual toda manifestação cênica é possível no verdadeiro teatro. Todo gesto teatral traz em si mesmo o limite da sua impossibilidade ou, o que é o mesmo, as possibilidades que sua manifestação excluiu. E não como mera potência a ser atualizada, mas como força de produção da diferença. Entende-se assim porque “o sistema das respirações não é feito para as paixões medianas” (OC, IV, 129).

Em resumo, esta é a hipótese artaudiana para o trabalho do ator que, correta ou não, é sempre verificável. É bem ver-

dade que são raros os textos em que Artaud explora esse material técnico mais detalhadamente; e talvez isso tenha se devido à falta de oportunidades para desenvolver a pesquisa empírica de uma linguagem que “só pode determinar-se sobre o palco” (OC, IV, 44).

6

Mas, talvez, esse modo de colocar a questão seja um pouco enganoso, correndo o risco de deixar despercebido quanto e como o próprio texto artaudiano pratica as prescrições técnicas, ou seja, se constrói teatralmente. A dificuldade da “teoria” teatral de Artaud provavelmente a isso se deve: as idéias estão em permanente conflito com a palavra escrita, as formas são criadas e consumidas, na provocação de algo que está sempre para além do texto. Passa-se do teatro para a cultura, do corpo para o espírito, mas sempre no limite. O espaço da folha de papel é também o constitutivo de um fluxo de pensamento e de escritura que se multiplica: a repetição das mesmas idéias é mera aparência que o leitor preguiçoso impõe ao texto para ocultar o jogo ínfimo e infinito das diferenças, dos deslocamentos e da produção do novo.

7

O resto é acabado com gritos
(OC, IV, 132).

Estranho o poder da respiração no jogo do ator: a espacialização é a chave que cria o corpo (produção de gestos e de sons), consome as formas gestuais e sonoras desse corpo, multiplicando-o. Produção material que é o duplo da atividade produtiva do espírito, segundo o princípio da remetência lateral

que é próprio do duplo. Assim: a atividade voluntária da respiração, orientada por uma ciência que o ator deve possuir, cria a série espacial dos movimentos respiratórios, conforme sua lógica interna rígida. A série respiratória produz lateralmente a série das posições e ações do organismo muscular, série esta que, em sua diferença, causa lateralmente a série dos movimentos respiratórios no espaço corporal interno: o desdobramento de uma série complica o desdobramento da outra, embora não a implique necessariamente. Dessa complicação faz parte também a série das paixões, estados afetivos produzidos pela pressão em certos pontos orgânicos, mas que, assim, complica também o ritmo respiratório e o muscular. As séries complicadas se desdobram e combatem entre si no espaço interior do corpo, mas manifestam-se na superfície segundo o princípio da inversão — seja a série respiratória: “quanto mais o jogo (exterior) é sóbrio e recolhido, mais a respiração é ampla e densa, substancial, sobrecarregada de reflexos. Ao passo que a um jogo arrebatado, volumoso e que se exterioriza, corresponde uma respiração de lances curtos e oprimidos” (OC, IV, 125). Tecnicamente, a respiração é a série que pode provocar a produção das outras séries, distribuindo-as no espaço corporal, já que ela é constitutivamente espaço e movimento. A ciência da respiração é a pedra de toque do ator artaudiano.

Mas a respiração pode ser neutra, masculina ou feminina. E não nos enganemos, o teatro autardiano é feminino, lunar, e deve ter o valor de uma verdadeira terapêutica, “onde não somente o sentido e o intelecto participam como em algumas grandes óperas, mas ainda toda a sensibilidade nervosa disponível, da qual o público em geral se serve apenas nas ocasiões extrateatrais, movimentos sociais, catástrofes íntimas, acidentes e exaltações de todos os tipos, que fazem da vida a mais gigantesca das catástrofes” (OC, II, 205). O ator também trabalha nesse limite perigoso. Trata-se aqui, nessa difícil e complicada conjunção de teatro, poesia, ciência e terapêutica, de conceber

como o ritmo respiratório se expande no corpo do ator dado em espetáculo. Ou melhor, se tudo no extrateatro artaudiano é expansão e multiplicação, produção do outro, como se dá que seja feminino, força atrativa e negativa?

8

Eu quero experimentar um feminino terrível (OC, IV, 141).

O grito feminino é um grito devorador, “um jato de vazio” (OC, IV, 130), que brota da profundidade da terra fendida, de um corpo que se esvazia e se projeta fora de si mesmo, para depois obrigá-lo a retornar. É um grito de guerra, mas que assume sua guerra a partir de uma guerra que vem do exterior. Como a guerra que Artaud chama para si: “Minha guerra alimenta-se de uma guerra, e escarra sua guerra para si” (OC, IV, 142).

A negatividade do feminino está na expansão da guerra, assumindo-a em si mesma. Mas a primeira guerra é aquela contra o equilíbrio andrógino do neutro, impedindo que expanda o repouso, a luminosidade e o espaço vazio. A segunda é a do feminino, como revolta. Asfixia do neutro, revolta do feminino que grita. Mas a expansão do grito feminino contra “o vazio fechado de uma garganta, onde a violência mesma do estertor obstruiu a respiração” (OC, IV, 142) não se associa à força do masculino: pelo contrário, é preciso que a vontade parta da fraqueza, inundando-a com a força de sua reivindicação.

A força do grito masculino tem seu ponto de apoio nas eventrações herniárias, e comanda as relações entre os pulmões e a respiração. Já a fraqueza recarregada de reivindicação para o grito feminino apóia-se no mesmo ponto, mas a respiração é ventral, e o vazio que aí se cria é lançado para o cimo dos

pulmões. O mesmo ponto de apoio, mas dois movimentos e dois espaços diferentes para os gritos feminino e masculino. Mas a diferença de um produz a diferença do outro: recarregada a fraqueza e a asfixia com a força da reivindicação, a força não se exteriorizará. O feminino se transmuta em força expansiva da angústia, comprime o masculino ativo e o torna como que guardião da “vontade enérgica do sopro” (OC, IV, 142), que assim mergulha na profundidade do corpo.

Quanto à superfície exterior, “haverá um quadro do *desaparecimento* da força que os sentidos acreditarão assistir” (OC, IV, 142). Dentro, uma imersão ativa do masculino; fora, a ilusão da imersão passiva e feminina de uma força devorada por um abismo. Tudo é como um sonho, ou como a loucura.

O vazio gerado no ventre atinge o alto dos pulmões; não um vazio de ar, mas da potência de som. Daí, sem interrupção, o fluxo aéreo cai sobre os rins, primeiro à esquerda, e depois à direita. Agora o refluxo pode encher os pulmões “num ruído de catarata, cuja irrupção destruiria meus pulmões, se o grito que eu quis lançar não fosse um sonho” (OC, IV, 143). É que a compressão do masculino reprime a força, mantendo-a exacerbada; o confronto com a negatividade feminina desdobrou-a até seus limites. Desse conflito nasce o grito que é um sonho, grito subterrâneo, “o grito do guerreiro fulminado que, num ruído de vidros, bêbado esmaga ao passar as muralhas quebradas” (OC, IV, 143). O corpo cai sem medo, mergulha livre no subterrâneo de onde não sai jamais, jamais “no masculino” (OC, IV, 143). O ator é um guerreiro medusado; ao seu redor o ar é imenso, mas murado. A solidão nas entranhas da terra: e grita de medo, um uivo em catarata que é como um sonho, um sonho que ele sabe que é sonho. Um uivo que circunda e provoca um buraco de silêncio retrátil, espaço de suprema tensão que é o de um sonho, “mas um sonho que devora o sonho” (OC, IV, 144). Esse é o ritmo do verdadeiro teatro.

9

Mas sois loucos por exigência. Essa loucura será a Verdade ou a morte
(OC, IV, 375).

O verdadeiro teatro é sempre o Duplo. E o Duplo não remete para um Original, mas para outros Duplos. Ele não é uma cópia, mas pertence ao mundo louco dos simulacros e das máscaras. Entre as séries há uma relação de Duplo, de causalidade lateral. Se o ritmo do teatro é feminino, é para levá-lo ao ponto de conflito e transmutação com o masculino, como uma expansão que se faz para dentro, mas projeta na superfície as faíscas do combate subterrâneo.

O ator refaz esse trajeto, pressionando os pontos superficiais de eclosão das forças, produzindo inversamente os estados de acuidade orgânica e o fluxo espacial. O segredo é a respiração, corpo sutil e fluido que é o duplo da vida. O teatro, para o ator, é mesmo a ciência desse duplo, “e esse duplo é mais do que um eco, é a lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu” (OC, IV, 144). A palavra é o sufocamento do grito e o esquecimento do corpo no teatro. E não se trata de qualquer grito, mas daquele que no movimento da interiorização/exteriorização, expande o espaço cênico, amplia suas ressonâncias sensíveis e traz em si, a seu modo e em sua diferença, a trajetória dos combates interiores, que o produziram e que ele alimenta. Ele é sonho porque participa de dois graus diferentes de realidade, e assim põe a ambos em conflito, ou melhor, faz passar por eles algo sempre exterior, inapreensível em sua diferença. O grito é a figura sensível da complicação.

10

O próprio do Duplo é sua força de produzir a magia, de fazer a realidade passar pelo sonho e o sonho pela realidade.

“O que é que me impediria de acreditar no sonho do teatro, quando creio no sonho da realidade?” (OC, IV, 145). O verdadeiro teatro não traz à luz conteúdos latentes, fazendo a realidade apropriar-se do sonho e do reprimido. O teatro produz realidade, ou seja, é a arte da passagem e do devir, do rompimento das barreiras pela instalação da causalidade lateral e da relação produtiva do Duplo. A poesia, que tem no teatro sua manifestação mais vigorosa, não é o além da realidade, mas produção das conjunções improváveis. A ciência da respiração, nesse sentido, identifica-se com ela, a poesia:

11

O ator que sabe apenas falar, assim como o teatro que lhe corresponde, opera uma “abstração monstruosa” (OC, IV, 132) em relação a si mesmo, mas também em relação ao espectador. É isso na medida em que a subordinação do corpo e do espaço cênico aos significados verbais oculta e impede o processo de produção das formas e dos significados como repartição dialética. Noutros termos, o corpo e o espaço cênicos são organizados e hierarquizados por uma força que se quer a si mesma como Mesmo, recusando a passagem pelo Outro. Se isto faz do ator um mero ilustrador e do palco um lugar de repetição e de participação em segundo grau, faz também do espectador um *voyeur*, um participante em segundo grau. O teatro é lugar de não-produção, mas de representação. O ator está aí, mas não está; o espectador também. Abstração é isso: entre o que ocorre no palco e o que ocorre na vida, a passagem é colocada entre parênteses, neutralizada. Pode-se mesmo dizer, desse ponto de vista, que todo o teatro artaudiano é a busca das passagens concretas, da repartição dialética.

Pela respiração, o ator pode encadear o espectador ao ritmo do espetáculo, identificando-os “respiração por respiração e

tempo por tempo” (OC, IV, 132, 145) e reconduzindo-os ao “encadeamento de um tempo em que o espectador procurava no espetáculo sua própria realidade” (OC, IV, 132, 145). Nesse sentido, a identificação não é simples reprodução no espectador do encadeamento das emoções do palco, mas reprodução como verdade. Ou seja, o esquema da representação estaria completo: artifício no palco, verdade no espectador, a coisa toda funcionando bem porque o artifício cênico funda sua eficácia numa verdade anterior e extrateatral. O palco e o ator são ilusões de diferença, mais ou menos dispensáveis.

Para Artaud, a identificação tem a ver com a produção do espectador como outro, como expansão diferencial. Daí o valor terapêutico do teatro e de seu sonho. A identificação é a passagem, o desdobramento da vida, a produção do teatro como extrateatro. A terapêutica teatral tem a ver com a recondução das formas e dos significados até suas fontes, onde é possível “esvaziar o gosto de viver e a força de resistir aos atentados da fatalidade” (OC, IV, 204).

Não se trata para Artaud de distanciar o espectador daquilo que está vendo, ensinando-o dessa forma a distanciar-se de sua situação real para dela obter uma consciência crítica. Tampouco se trata de identificar o espectador com o que se dá em espetáculo, levando-o a vivenciar as mesmas emoções que subjazem à ação cênica. O dilema entre identificação e distanciamento é ilusório, e talvez por essa razão se possa falar de extrateatro. Não há distanciamento ou identificação no sentido acima, mas produção de diferença entre graus de realidade. As diferenças não se põem tranquilamente e sem conflito — as séries são diferenciais, desenvolvem-se segundo sua própria necessidade interna, necessidade de diferença e, portanto, de afirmação de si mesma em confronto com a negação das outras séries, afirmação e negação assumidas e desdobradas até as últimas conseqüências. A expansão, que complica o espectador, exige e só se faz pelo máximo de concentração, e nada se afirma sem levar seu contra-

ditório a um desdobramento dialético: arte da distribuição diferencial no espaço.

Se o espectador deve ser atingido em sua sensibilidade nervosa, em seu próprio organismo, é para que as paixões e a própria consciência, ou melhor, as formas humanas, sejam remetidas para o conflito originário, do qual são reflexos de superfície. A identificação do espectador com o espetáculo se faz pela via da consumação ativa e meticulosa de toda e qualquer identificação ou identidade, que é também sua afirmação. Em certo sentido, Brecht e Stanislawski permanecem na superfície, e mesmo penetrando na trama emocional ou social que dá origem à superfície, só o fazem para explicar ou para implicar. O teatro de Artaud se faz na categoria da complicação.

Por essa razão o ator artaudiano precisa “saber de antemão os pontos do corpo que precisa tocar” (OC, IV, 146). Mas a ciência da superfície é a arte da provocação, artifício teatral que minando o espaço e o movimento, atinge pelo seu Duplo, e mostra a realidade como Duplo, lançando o espectador em transe mágicos. Assim, a ciência da superfície ainda não é o verdadeiro teatro, mas a produção dele: tem a realidade do seu Duplo que, laborado corretamente, consome o teatro, multiplicando-o e expandindo-o até o extrateatro. “E eu quero com o hieróglifo de uma respiração reencontrar uma idéia do teatro sagrado” (OC, IV, 146).

12

A arte do ator é a da expansão e multiplicação dos significados, pelo desdobramento material das formas no espaço, através da produção da respiração. Na base dessa técnica está a espacialização do corpo e de suas produções respiratórias, sonoras e gestuais, o que conduz também à complicação do corpo

com os outros elementos físicos que povoam o espaço cênico. Uma das possibilidades da complicação expansiva dos meios materiais da expressão poética tem a ver com a provocação da força de dissociação do humor e sua potência anárquica. Um humor como o produzido pelos Irmãos Marx, no sentido “de liberação integral, de dilaceramento de toda realidade no espírito” (OC, IV, 133).

O humor é a exploração de relações inusitadas entre palavras e imagens, algo que não é especificamente cinematográfico, instalando “a noção de algo inquietante e trágico, de um fatalidade (nem feliz nem infeliz, mas difícil de formular) que deslizaria por debaixo dele, como a revelação de uma doença atroz sob um perfil de uma beleza absoluta” (OC, IV, 133-134). Trata-se assim de um humor objetivo, que brota do embaralhamento dos códigos, desenvolvendo-se como exercício de libertação do inconsciente (dos personagens e dos espectadores), como uma reivindicação espiritual dupla, já que agudiza o espírito no confronto com seu limite caótico. A exploração das conjunções improváveis é mesmo um dos traços fundamentais do espírito verdadeiramente poético, mas como provocação, pois “quando se exerce tende sempre para uma espécie de anarquia borbulhante, para uma desagregação do real pela poesia” (OC, IV, 135). Esse espírito desagregador é o que poderia ser chamado de *surrealismo* e do qual “alguns poemas surrealistas bem logrados — caso existissem — poderiam dar uma idéia” (OC, IV, 133, grifo de Artaud).

13

Nos primeiros dias de junho de 1935, J.-Louis Barrault produz e cria uma ação dramática, *Tandis que j'agonise*, a qual despertaria o entusiasmo de Artaud. Em particular, interessava-lhe a improvisação que faz Barrault de um cavalo.

O espetáculo se vale de todos os meios propriamente teatrais: produzido no e pelo palco, exclui quase totalmente a palavra (apenas duas cenas curtas de exposição “em prosa seca” e “dois grandes monólogos líricos da mãe, depois de morta”,² utilizando cantos e gritos e um fluxo descontínuo de figuras e o trabalho do ator fundado na respiração. “Há nesse espetáculo uma força secreta e que ganha o público, como um grande amor ganha uma alma pronta para a rebelião” (OC, IV, 136), e isso porque não há lugar do palco que não tenha um sentido vivo; a gesticulação é estilizada e milimetricamente calculada, “como um gorgiejo de pássaros cantores entre colunas de árvores, numa floresta magicamente alinhada” (OC, IV, 136). É no interior dessa atmosfera sagrada que emerge o cavalo-centauro.

Contudo, empregar os meios materiais do teatro ainda não é o bastante. Eles são meios, e no espetáculo de Barrault, Artaud detecta seu emprego com finalidades descritivas apenas. Daí que a ação teatral acabe por ser narração de fatos exteriores “onde as almas não intervêm” (OC, IV, 137). Nessa medida, por mais violenta e ativa que seja, permanece sem prolongamentos, sem desdobrar-se a ponto de atingir e conduzir o espírito até o drama profundo das almas em conflito dilacerante, “ali onde o homem não passa de um ponto e onde as vidas bebem em suas fontes” (OC, IV, 137).

No espetáculo de Barrault, a questão que se coloca não é a de saber se é teatro ou não; obviamente é teatro. Mas aí mesmo se coloca seu limite: ele produziu uma ilusão de símbolo ou de hieróglifo, ou seja, seu esforço foi no sentido de tocar a realidade, e não no sentido de produzi-la. Isso quer dizer que não explorou a linguagem própria do teatro até suas últimas conseqüências, quando as formas em consumo cruel ameaçam mergulhar na indiferenciação, onde estão as fontes vitais. O

² Cf. BARRAULT, J.-L., *Réflexions sur le théâtre*, Paris, Vautrain, 1949, p. 49.

símbolo verdadeiro não se aproxima da realidade, mas a atrai para si e faz com que passe pelo seu corpo material para produzi-la como outra. Mas, “quem conhece, não o gesto que remonta ao espírito, tal como o usa Jean-Louis Barrault com sua poderosa sensibilidade telúrica, mas o espírito que comanda o gesto, que libera as forças da vida? Quem conhece ainda o gesto que ata e desata verdadeiramente, sem forma e sem semelhança, e onde a semelhança do cavalo que toma forma é uma sombra no limite de um grande grito?” (OC, IV, 326).

14

Nessa pergunta, de certa forma, se resume toda a questão de Artaud em relação ao teatro, e em particular às possibilidades do ator. Na elaboração dessa questão tem importância fundamental o teatro balinês; mas não no sentido de que Artaud o tome como modelo a ser reproduzido no ocidente. A rigor, não há modelos em Artaud; o interesse, o estudo e a reflexão ligados à tradição oriental, ao teatro balinês, ao México e à literatura esotérica não têm nada a ver com a busca de soluções, mas com formas de arte, de cultura e de pensamento que, em sua estranheza e diferença, iluminam a decadência e degeneração da cultura, pensamento e arte ocidentais. É assim que, no teatro balinês, Artaud pode ver materializada uma possibilidade do teatro como Duplo da vida e como operação metafísica da linguagem cênica.

O teatro balinês é um exemplo feliz de algo que a Europa não sabe mais realizar, um teatro “excessivamente pouco teatro psicológico” (OC, IV, 51), no qual o ator é apenas mais um elemento material no palco. Ou melhor, no qual o ator e seu jogo não subordinam o espaço ao diálogo falado, mas se multiplicam, em sua materialidade, no confronto imediato com outros elementos cênicos, também tomados em sua materialidade.

dade. O teatro balinês não é para ser imitado, nem reproduzido no ocidente; mas pode-se partir dele para explorar seu potencial provocativo diante de um teatro psicológico, limitado ao real como dado e à experiência permitida pela palavra. Esses são os limites ocidentais “que fazem de todo teatro uma espécie de imensa constatação psicológica, um trabalho de bedel e de agrimensor dos sentimentos e do pensamento” (OC, IV, 14). Não é suficiente transplantar o teatro oriental e o conjunto de suas técnicas e linguagem, sob a acusação de que o teatro ocidental não sabe mais explorar a força mágica das imagens físicas: “é uma acusação gratuita enquanto não tivermos determinado, *nele*, as relações da imaginação com a linguagem e, como contra-golpe das possibilidades extremas da linguagem, com o Humor e a Poesia” (OC, IV, 15). Noutros termos, a transformação do teatro ocidental não passa pela sua negação, mas pela busca daquilo que pode recolocá-lo em movimento e consumi-lo por dentro. É aí que ganha importância o teatro balinês.

15

Em que consiste a provocação do teatro balinês? Um simples recenseamento dos aspectos levantados e analisados por Artaud já permite entrevê-lo. Como é muitas vezes o caso, não tem nenhum interesse verificar a objetividade da *compte-rendu* escrita por Artaud a propósito dos espetáculos balineses: os personagens desdobrados em espectros ou duplos de si mesmos, situações dramáticas tomadas como pretextos para a produção de estados de espírito esquematizados matematicamente em sua materialidade, temas vagos e abstratos, cuja vitalidade só existe na fusão complexa dos meios materiais da cena, linguagem simbólica criando um jogo de espelhos que é sua pró-

pria metafísica e, por fim, uma relação íntima entre o teatro e a cultura.

O desdobramento dos personagens se faz de duas maneiras, que não apenas diferem no modo próprio de expandi-los, como também nas ressonâncias a que uma obriga a outra a passar. Assim, antes de ter início a evolução do tema dramático mais familiar, as personagens entram em cena como fantasmas, aparecendo sob “o ângulo da alucinação que é o próprio de todo personagem de teatro” (OC, IV, 51). O que se visa materialmente no palco não é uma espécie de advertência pedagógica para que o espectador não confunda o teatro com a vida. É o teatro enquanto tal que se instala, em sua diferença, lançando o espectador de imediato no estado alucinatório onde, pela dissolução das convenções que constituem a realidade cotidiana, prepara-se o espaço para o consumo das formas e dos significados. A alucinação e o medo, essas são as duas perspectivas em que, desde o início, se dá o teatro balinês. Estamos no teatro, mas como o avesso da realidade e da vida. Estas devem ser suspensas inicialmente, mas não para serem reencontradas ao fim em sua verdade, presente desde o início. A alucinação materializada nesses fantasmas desenvolve-se como “alusões perpétuas a atitudes secretas e recuadas do pensamento” (OC, IV, 52), pela exploração e povoamento do espaço em todas as suas dimensões. Um dos elementos dessa multiplicação é o figurino que, deslocando o eixo da figura humana, produz uma espécie de segundo corpo cujas linhas, em movimento, se entrecruzam com outras perspectivas espaciais, e “os atores com suas roupas geométricas parecem hieróglifos animados” (OC, IV, 52). O corpo desdobrado em confronto espacial faz cintilar signos espirituais, que são esquematizações de um jogo de forças vivas e materiais gerando “um sentido preciso, que nos choca apenas intuitivamente, mas com violência suficiente para tornar inútil toda tradução numa linguagem lógica e discursiva” (OC, IV, 52).

Mas o desdobramento da série alucinatória não pode se dar sem a do jogo eminentemente realista do jogo do Duplo, que a seu modo ressoa e amplia, nega afirmando, a primeira. Na materialidade de um corpo em conflito com o espaço, os movimentos do ator balinês se de um lado se projetam para além de si mesmo, manifestando esse outro, por outro lado se introjetam também espacialmente, como um medo que não escapa ao seu destino e luta contra seu objeto. Na projeção, a série alucinatória; na introjeção, a série do medo — ambos em movimento no espaço cênico, mostrando “que tanto no humano como no sobre-humano os Orientais levam vantagem sobre nós em matéria de realidade” (OC, IV, 52). Nesse sentido, não deve surpreender que o jogo do Duplo seja realista: é assim que ele multiplica as significações e as formas alucinatórias, alimentando rigorosamente o confronto anárquico do humano contra o além-do-homem. O realismo do Duplo é mesmo a condição da expansão do combate, sua afirmação da forma contra um fundo anárquico afirmado. Não é apenas o reverso da medalha, mas o avesso do avesso do avesso.

Daí que nese jogo das séries da alucinação e do medo, o ator não tenha nenhum privilégio. Quando se joga o destino do homem e da cultura, no teatro balinês, o constituído, o constituinte e o movimento da constituição não podem menos do que dar-se no limite extremo da indiferenciação. Fatalidade é isso.

16

Nesse jogo das séries da alucinação e do medo, as situações dramáticas são apenas pontos de apoio para o jogo do ator. Assim, é necessário que os temas sejam extremamente gerais. É que, de um lado, a evolução do nó dramático não tem nada a ver com o conflito entre os sentimentos — esse seria um tea-

tro psicológico — mas com a produção dos estados de espírito. Por outro lado, a vitalidade do espaço cênico só se dá como atividade na complicação dos artifícios cênicos, o que significa que espaço e movimento materiais são os únicos meios de produção dos estados de espírito, no sentido específico de que o seu devir e fluxo é sempre causa lateral, sempre diferencial, da produção da outra série. Noutros termos, é a materialidade dos artifícios cênicos levada às últimas conseqüências, segundo a dialética da repartição e a lógica das séries, que provoca lateralmente o devir da série dos estados de espírito, como série complicada. Ocorre que as situações dramáticas que evoluem pelo conflito dos sentimentos, ou cuja temática é demasiado precisa, implicam um único movimento abstrato e dado *a priori*, do qual a cena seria a visualização e a cópia mais ou menos fiel. E mais, o conflito entre sentimentos recobre a diferença das séries com uma falsa identidade e hierarquia, num jogo de implicação. O jogo da produção lateral das séries rompe com essa falsa identidade (e assim com a psicologia e com a dominação do espaço pela palavra articulada), fazendo do palco um espaço concreto e vivo.

As situações e os temas gerais são, no teatro balinês, apenas o ponto de partida para a objetivação; são meios no sentido próprio, ou seja, na medida em que possibilitam a instalação cênica de outra coisa.

Entende-se assim a importância absoluta que Artaud atribui ao diretor, “cujo poder de criação *elimina as palavras*” (OC, IV, 51, grifo de Artaud). E não se trata de um simples desprezo pelo trabalho do dramaturgo. Seu lugar no teatro tem que ser outro, e não apenas o de quem, à distância, produz um texto que, depois, diretor e atores ilustram. O teatro se faz diretamente no palco, no confronto direto com o espaço e com suas potencialidades provocativas. O que faz com que também o diretor seja outro, e outros os atores.

A generalidade e abstração das situações e dos temas é uma necessidade imperativa para um teatro espacial, que concebe a linguagem cênica como expansão diferencial das séries, através da produção de signos hieroglíficos que resultam do e ampliam o conflito entre as formas e as significações. Essa expansão, que também o ator realiza em seu corpo, essa dispersão é propriamente a operação metafísica do teatro.

17

Para o ator, a metafísica das formas e das significações não tem nada a ver com a inspiração espontânea, nem com a liberdade de expressão cênica. Ao contrário, é rigor da repetição minuciosa e precisa de formas que uma ciência poética deve estabelecer. No que diz respeito ao trabalho cênico do ator, essa ciência tem por objeto a determinação das possibilidades da respiração: um léxico e uma sintaxe respiratórias. Mais em geral, cabe a essa ciência estabelecer com precisão as relações entre a linguagem corporal e a imaginação. No teatro balinês, não há lugar para a improvisação; seus atores seguem uma gramática gestual de rigor matemático. O próprio espetáculo, em sua materialidade, deve poder ser transcrito com a precisão de uma partitura musical. A questão da convenção teatral é de extrema importância, a tal ponto que “o teatro se confunde com o próprio destino do mundo formal” (OC, IV, 17). Também sob esse aspecto o teatro balinês é exemplar: “eles nos demonstram a eficácia e o valor superiormente operante de um certo número de convenções bem aprendidas e sobretudo magistralmente aplicadas” (OC, IV, 53).

O ator balinês emprega uma quantidade precisa de gestos e mímicas conhecidos e experimentados, recobrando todas as circunstâncias da vida. Toda a sua arte consiste em saber selecionar, combinar e repetir esses signos. E o segredo dessa arte

consiste em saber não o que esses signos representam, mas aquilo que eles podem, pela provocação, desencadear; ou seja, repartir. Dessa forma, os signos, para o ator balinês, são ao mesmo tempo provocação daquilo que o constituiu como signo, e resposta, ou seja, sua produção. Por essa razão, a seleção, combinação e repetição dos signos, de um lado, respondem às necessidades psicológicas imediatas — o jogo realista do Duplo “que se sobressalta com as aparições do Além” (OC, IV, 52) — mas também resposta “a uma espécie de arquitetura espiritual, feita de gestos e de mímicas, mas também do poder evocador de um ritmo, da qualidade de um movimento físico, do acordo paralelo e admiravelmente fundido de um som” (OC, IV, 53). É este jogo de resposta e provocação de correspondências e de conjunções que indica um uso superior das convenções teatrais, fundado sobre o estudo detalhado da eficácia milenar dos signos e de suas regras de combinação. Esse saber, o teatro ocidental perdeu. Ele não sabe mais fazer com que “os suspiros de um instrumento de sopro prolonguem vibrações das cordas vocais com um sentido da identidade, a ponto de não sabermos se é a própria voz que se prolonga ou se o sentido desde as origens absorveu a voz” (OC, IV, 53).

A metafísica rigorosa e matemática dos signos cria exatamente esse “jogo de espelho perpétuo” (OC, IV, 54), esse jogo de remetência infinito, perigosamente próximo ao caos; mas só assim se pode manter acesas e eficazes as fontes vitais das formas. No ocidente, pensa Artaud, as convenções se desligaram dos conflitos que lhes deram origem, perdendo assim sua dimensão de perigo e seu poder de provocação do diferente. A descoberta da natureza da convenção, em seu limite originário, e de sua vitalidade perigosa, remete Artaud para a questão da própria cultura. O teatro balinês “esse teatro puramente popular, e não sagrado, nos dá uma idéia extraordinária do nível intelectual de um povo que toma por fundamento de suas festividades cívicas as lutas de uma alma presa às larvas e aos fan-

tasmas do além" (OC, IV, 54). É nesses termos, e por essas vias, que o teatro balinês mantém com a cultura uma relação recíproca de fecundação tal que, se o teatro se alimenta das origens espirituais da cultura, essas se conservam vivas na e pela repetição teatral, como afirmação de liberdade, ou seja, combate do homem contra aquilo que o ultrapassa. Para os balineses, o teatro e a cultura permanecem ligados às forças em conflito nas origens; e por essa razão, ambos são rituais e mágicos, ou seja, concretos e eficazes. Se o teatro balinês é popular, e não sagrado, como anota Artaud, é porque nele não existe a distinção entre o real e o mágico, mas a passagem de um pelo outro no conflito vivo e permanente entre a cultura e a natureza, repetido sempre pelo teatro como o mesmo e como o diferente. Aí a convenção teatral readquire todo seu valor e eficácia: ela repete o embate violento da cultura e da natureza, mas colocando as forças naturais do lado da cultura, e não contra ela; mas também sem recusar sua natureza não-humana. A convenção é um artifício, uma artimanha que põe a natureza, mas como natureza, do lado da cultura. O teatro é o signo visível desse pacto, como repetição infinita da guerra.

18

Só que no ocidente a crença eficaz se extinguiu, e as convenções teatrais permanecem como gestos exteriores, esvaziados de sua substância interna, material e provocativa. "Não há mais poderes nem idéias ocultas por detrás desse gesto, mas um substrato poético real continua a se agitar atrás dele, como por rejeição" (OC, V, 18). As formas permaneceram, mas desligadas das forças e dos conflitos que lhes deram origem — daí que essas forças só podem ser provocadas pela poesia em estado puro, a única ainda digna desse nome no ocidente. As formas não têm mais eficácia mágica concreta. Separadas de

sua materialidade rigorosa, as convenções são meros reflexos do que as transcende que, assim, só tem existência na imaginação e no espírito. A arte não move mais, e a sua decadência é o correlato necessário do culto das formas: "nós estamos agora no grau da vida aplicada, onde tudo desapareceu, natureza, magia, imagens, forças; no estado da estagnação em que o homem vive de seu dote, com uma reserva sentimental e moral inalterada desde um século" (OC, V, 19). Nesse estado da cultura, o teatro não cria mais mitos: a exteriorização forçada e especializada das forças é também a neutralização de sua potência afirmativa de produção da diferença (a vida aplicada).

É bem verdade que a arte escolheu para si, recentemente, o caminho da exploração do inconsciente e dos fantasmas psicológicos. Mas isso ainda não é garantia suficiente de que ela venha a assumir, no mundo moderno, sua dimensão de expressar uma necessidade mágico-espiritual. Com efeito, a exploração do inconsciente pode não fazer nada mais do que ampliar o domínio do conhecido não mágico, "e não sairemos do teatro moral e cirúrgico" (OC, V, 20). O surrealismo, em grande parte, reproduziu o domínio psicológico.

Mas a exploração do inconsciente pode também, pela reaproximação com a vida, possibilitar a repartição dialética dos princípios psicológicos, promover sua expansão metafísica até o limite em que "o inconsciente convidará novamente aos símbolos e às imagens, tomadas como um meio de reconhecimento e que ultrapassa a psicologia" (OC, V, 19-20).

A opção que resta ao teatro e à arte ocidentais é essa segunda. Não se trata mais de alimentar-se ou de alimentar uma cultura onde as formas estão mortas, e os mitos consumidos. Ao teatro cabe converter-se no lugar da subversão anárquica dessa cultura, através da exploração metafísica do inconsciente. O modelo balinês (ou mexicano) pode ensinar isso. É preciso que o teatro provoque no espectador "um estado de vida poé-

tica que, se levado ao extremo, só conduziria a precipícios, mas preferíveis assim mesmo à vida psicológica simples sob a qual sufoca hoje o teatro” (OC, V, 18-9). Não cabe mais à arte ocidental celebrar e repetir o pacto entre a cultura e a natureza, mas, reencontrando os meios de operar com a magia da natureza, manifestar-se com a força de um “tremor de terra e de eclipse” (OC, V, 19).

Ao teatro só cabe hoje uma função de substituição, ou seja, operar com o lado material da magia. E daí que ele trabalhe essencialmente com o espaço e com o movimento. Separado das forças e de seu conflito originário, ele pode hoje fazer o caminho ao reverso e, laborando a materialidade, esperar atingir o espírito. É assim que a sua subversão se dá através da ilusão e do sonho, da loucura provocada. “À vida ordinária, o teatro opõe um estado de vida poética resplandescente, mas falso. À vida psicológica, uma outra vida psicológica apenas intumescida, apenas monstruosa. Os personagens manejam suas facas, mas o que comem, mesmo no plano simbólico, não tem mais sentido” (OC, V, 19).

O TEATRO NECESSÁRIO

I

A ação real do teatro, para Artaud, não tem nada a ver com “fins sociais e revolucionários imediatos” (OC, V, 36). Conceber o teatro como voltado para esses fins é desconhecer seu poder de subversão radical; e daí que as tentativas realizadas, mesmo empregando procedimentos novos de *mise-en-scène*, pelo fato de se subordinarem “aos dados mais estritos do materialismo dialético, pelo fato de voltarem as costas à metafísica que desprezam, permanecem *mise-en-scène* na acepção mais grosseira dessa palavra” (OC, V, 36; mesmo texto, com pequenas modificações em OC, V, 101).

Como se sabe, este foi um dos pontos centrais da ruptura de Artaud com o grupo surrealista; e pelo menos para o primeiro, o verdadeiro pomo da discórdia: “Todo o fundo, todas as exasperações de nossa querela giram ao redor da palavra Revolução” (OC, I**, 59).

Entre as muitas maneiras de compreender a palavra revolução, pensa Artaud que a concepção comunista é uma das mais pobres: “uma revolução de preguiçosos” (OC, II, 32).

Em primeiro lugar, porque se trata essencialmente de querer a transferência do poder da burguesia para o proletariado. E depois porque sua maior preocupação está ligada essencialmente às necessidades da produção material, apoiando-se desse modo no desenvolvimento técnico como meio de melhorar as condições de vida: “uma revolução de castrados” (OC, II, 32). Esses dois pontos de apoio da revolução concebida pelos comunistas fundam-se, em última análise, sobre um diagnóstico equivocado a respeito do mal da época. “Penso pelo contrário que uma das razões principais do mal que sofremos está na exteriorização furiosa e na multiplicação levada ao infinito da força; e está também numa facilidade anormal introduzida nas trocas de homem para homem e que não deixa mais ao pensamento tempo para voltar a enraizar-se em si mesmo” (OC, II, 32).

Nesses termos, a revolução concebida com base na produção material não seria mais do que o reforço da exploração das forças, e sua objetivação crescente, sem afetar em nada as categorias mentais e os hábitos de pensamento. O capitalismo não é apenas um modo de produção material, mas um modo de produzir a vida, subordinando-a às exigências do *machinisme*; a revolução que visa alterar apenas o modo de produção material e substituir as formas vigentes de exercício do poder político não transforma nada essencial. “Há bombas para colocar em algum lugar, mas na base da maior parte dos hábitos do pensamento presente, europeu ou não” (OC, II, 33).

É no sentido de explodir os fundamentos do mundo moderno que, para Artaud, no momento, a revolução mais urgente é a de promover uma regressão no tempo: “que voltemos à mentalidade ou simplesmente aos hábitos de vida da Idade Média, mas realmente e por uma espécie de metamorfose nas essências” (OC, II, 31-2). Revolução legítima porque subverteria pela raiz os hábitos de pensamento atuais. Idade Média, no contexto, não tem nada a ver com um paradigma exemplar,

e muito menos com a vontade reacionária de paralisar a história. No plano econômico, a regressão temporal implica a recusa do desenvolvimento exacerbado dos meios técnicos de produção, paralelo à valoração dominante da concorrência e das trocas. A máquina multiplica a produção e uniformiza a qualidade, e assim desdobra e expande a força de trabalho, mas lançando-a para fora de si mesma, ou seja, isolando-a de sua origem e daquilo que ela pode. Por outro lado, a exacerbação da produção material complexificou a economia, não contribuindo em nada para a solução do problema imediato da fome. “Descongestionar a Economia é simplificá-la, filtrar o supérfluo, pois a fome não espera” (OC, VIII, 13, grifo de Artaud).

2

Do ponto de vista da revolução verdadeira, a revolução comunista atinge apenas as aparências superficiais. Por essa razão, aderindo a essa concepção, o surrealismo traiu sua vocação primeira, que era a de agente provocador de mudanças essenciais através da exploração profunda do excluído que, trazido à luz, recusa a realidade aparente. “A imaginação, o sonho, toda essa intensa liberação do inconsciente, que tem por objeto fazer aflorar à superfície da alma aquilo que ela habitualmente oculta, deve necessariamente introduzir transformações profundas na escala das aparências, no valor de significação e simbolismo do criado” (OC, I**, 63).

Isso implica que não há como escapar, se se considera a ação real, do pessimismo integral e lúcido, que em seu desespero conduz a uma ação “como à beira dos abismos” (OC, I**, 66). Agir à beira do abismo retira do ato qualquer utilidade, qualquer objetivo de obter lucros da realidade. O utilitarismo permanece sempre ao nível da superfície, multiplicando as aparências do mesmo. A revolução integral exige uma

ação noutra nível, aquele em que as forças mobilizadas “são aquelas capazes de descentrar o fundamento atual das coisas, de mudar o ângulo da realidade” (OC, I**, 60, nota), e portanto aquelas capazes de agir no sentido de uma transmutação das condições interiores do pensamento e da alma.

3

É preciso um certo cuidado para não simplificar em demasia essas críticas que Artaud dirige à concepção comunista de revolução, centrada na propriedade coletiva dos meios de produção material. Facilmente um leitor preocupado em confirmar sempre seus esquematismos mentais veria aí um desprezo problemático pelas condições materiais da existência, sustentado por uma concepção idealista do real, ou então o anarquismo desesperado e decadente de uma subjetividade hipertrofiada e que, impotente diante do mundo, acaba por reduzi-lo imaginariamente às suas próprias dimensões.

Se a questão de Artaud é centralmente regida pela busca do absoluto, este não pode ser tomado como desencarnado. “Digo que o Espírito e a vida se comunicam em todos os graus” (OC, I*, 49) — como conflito, como passagem de um pelo outro e, assim, como produção da diferença. Por essa razão, contra a adesão dos surrealistas ao comunismo, Artaud pode apontar a preocupação central do primeiro surrealismo, ao qual se ligou: “criar à margem do conceito um domínio não desprovido de substância” (OC, I**, 68), um campo de possibilidades concretas onde a abstração pode cruzar as portas porque tem um corpo e uma força. Projeto de fusão do sonho e da realidade numa espécie de realidade absoluta, o surrealismo inicialmente pôs em questão o próprio funcionamento do pensamento e das formas, explodindo os significados habituais pelo confronto com a diferença. Uma revolução, portanto, no plano

virtual, sem proveito imediato para a realidade. Ação inútil, porque a utilidade pertence ao plano da realidade organizada. Diante disso, “o marxismo é o último fruto apodrecido da mentalidade ocidental” (OC, I**, 72), pois concebe as ações, as formas e o pensamento ao nível mais baixo da realidade e da utilidade; mas o revolucionário superior sabe que “no combate que ele trava o espírito burguês não está tão distante do espírito proletário, e que no fim de contas os dois se equivalem” (OC, I**, 73, nota), ou seja, são manifestações de superfície do mesmo movimento de decadência.

4

Quase dez anos mais tarde, Artaud retoma todas essas questões durante uma série de três conferências pronunciadas no México (fevereiro de 1936). Se antes ainda se podia pensar que as críticas deviam-se mais ao calor da polêmica com os surrealistas e à recente expulsão do grupo, agora isso não mais ocorre, embora as linhas gerais da crítica permaneçam as mesmas.

Essencialmente, o surrealismo foi uma revolta contra o Pai, “uma insurreição interior contra todas as formas do Pai, contra a preponderância invasora do Pai em todos os costumes e nas idéias” (OC, VIII, 171). Mesmo depois de sua adesão ao marxismo, os surrealistas mantiveram sua recusa violenta contra a trilogia que sustenta a velha sociedade: o pai, a pátria e o patrão. É bem verdade que Artaud está pensando mais particularmente em Bataille. Só que a revolta surrealista, desde o início, tem a ver com o inconsciente, com sua potencialidade subversiva, e por isso mesmo foi levada a sempre recusar qualquer forma de reivindicação explícita e clara. Trata-se de explodir tudo, mas como que pelo avesso, pelo seu lado oculto e secreto.

Assim, com o surrealismo nasceu “um ocultismo de um novo gênero, e como toda mística oculta, expressou-se alegoricamente e por larvas que tomaram aparência de poesia” (OC, VIII, 173). Recusa e violência contra a realidade organizada, pela exploração do avesso: esses os dois pólos do estado de espírito surrealista que, se não foi capaz de destruir nada, gerou um mundo concreto, liberou a vida e abriu um campo novo de possibilidades, negando a contradição entre a matéria e o espírito. Importa pouco que essa chama tenha se alimentado de si mesma: a vida foi tocada, e reagiu. O novo do surrealismo foi que ele abriu passagens, “uma porta aberta e que leva (os homens) onde jamais teriam consentido ir, uma porta simplesmente abocada com a realidade” (OC, I**, 50).

Mas, aderindo ao comunismo, os surrealistas cederam à tentação do caminho mais fácil. Com efeito, se ele era uma revolta pelo conhecimento, o que tinha a ver com uma revolução que dá o homem por conhecido e acabado; e mais, concebido apenas ao nível das necessidades primárias? Na época (1926), o antagonismo entre o verdadeiro surrealismo e os comunistas não pôde se resolver; mas agora, em 1936, Artaud pensa que há um fato novo, que recoloca a questão noutro nível de profundidade: “com efeito, é o aparecimento de uma idéia histórica na consciência da juventude... eu a chamo reconciliação da *Cultura* e do Destino” (OC, VIII, 179, grifo de Artaud).

5

Será que Artaud não liga para a revolução? — me perguntaram.

Não ligo para a de vocês, mas para a minha — respondi, abandonando o Surrealismo, pois também o surrealismo se tornara um partido. (OC, VIII, 178).

Artaud tem uma teoria da ação: toda ação verdadeira, isto

é, toda ação interessada é revolucionária. Uma ação interessada é aquela que permanece ligada à vontade que a gerou, mas não como na relação harmônica entre forma e conteúdo, ou entre potência e ato. O próprio da vontade é exercer-se contra a sua negação mais radical, mas não como negação da negação, e sim como afirmação daquilo que lhe resiste, posto que esta afirmação é a própria condição de sua manifestação. A ação, assim, não é a face exterior e visível da vontade, mas a própria natureza da vontade como afirmação contra a diferença do outro. A vontade age, e se produz como vontade nos e pelos seus atos. Mas como, por outro lado, a ação da vontade é a afirmação da diferença da não-vontade, é também a produção de si mesma como diferença. Daí que a verdadeira ação se faça sempre no limite de sua dissolução ou de sua impossibilidade radical. Essa ação é revolucionária porque se situa sempre no lugar perigoso onde os fundamentos daquilo que aparece estão em conflito com sua impossibilidade. Uma ação é revolucionária se reconduz as aparências ao seu lugar de constituição. É claro, então, que a ação revolucionária não visa à reorganização das aparências, mas a reativar o movimento de sua aparição, afirmando as (im)possibilidades recusadas, e fazendo-as emergir. A superfície das aparências organizadas é como que esburacada por esses abismos de virtualidade concreta, ameaçando devorar a realidade. Não é difícil perceber aqui o privilégio absoluto da ação teatral, que se dá no plano da pura virtualidade.

Mas a ação utilitária é uma ação desinteressada, descentrada em relação à sua vontade por um fim exterior que a dirige e a julga. Por isso mesmo, ela é a negação da diferença, daquilo que lhe resiste. Negando o próprio movimento de sua constituição, ela permanece ao nível das aparências e, quando se quer como revolucionária, quer pouco mais do que subordinar à sua mesmidade todas as outras aparências.

O equívoco do marxismo, do ponto de vista da nova juventude, reside em tomar como ponto de partida uma idéia pequena de economia: organização da matéria. E uma organização antiburguesa e anticapitalista porque se faz em nome do que a burguesia rejeitou, ou seja, os antigos valores do homem. Noutros termos, o marxismo permanece nos limites de um humanismo, fundado sobre o antagonismo entre o espírito e a matéria.

Também a nova consciência da juventude é uma recusa da burguesia e do capitalismo, e considera sua época como a da ascensão monstruosa da personalidade dos pais, fundada nos valores da propriedade e do dinheiro. Também Marx partiu desse fato, mas permaneceu nele: "Ele tirou, em suma, uma metafísica de um fato, mas não se elevou até uma metafísica da Natureza" (OC, VIII, 180). Esse limite do marxismo, que o levou a reafirmar como eternos os valores do velho humanismo europeu, é inaceitável para a nova juventude que, se está a favor da reorganização material, também quer a do espírito. Para ela, a Europa moderna inventou o antagonismo espírito/matéria, abrindo o espaço para a fundação do humanismo — e se Marx é recusado por ela, o é enquanto europeu moderno "e porque essa juventude ama o Homem, mas o Homem inteiro, para salvá-lo do Homem" (OC, VIII, 181).

É aí que entra em jogo aquilo que a concepção marxista de revolução não pode atingir: uma nova idéia de cultura que subverte a velha cultura racionalista da Europa, exigindo seu confronto com a Natureza, que não está aí simplesmente para ser explorada. Por essa razão a juventude, em primeiro lugar, é contra o progresso, que é uma ilusão, e que precisa ser subvertido por uma ação interessada e necessária, e para a qual o espírito não é coisa morta e a arte é uma necessidade. O que a juventude busca é uma economia das forças do Homem, sem

a sua ação imediata sobre os indivíduos. O que também o marxismo não pode propiciar pois, dado seu ponto de partida, sua organização material deve ser necessariamente punitiva e coercitiva: sua linguagem não pode ser outra se não a da propaganda pedagógica.

A tarefa radicalmente política é a de construir uma economia das forças, encontrar os canais por onde as forças circulam e se transformam, trazendo à luz a geografia do homem interior que possa fazer da cultura um meio eficaz de sondar a vida.

Nessa medida, se o surrealismo foi um estado de espírito ultrapassado pelos fatos, o movimento histórico do marxismo também o foi. Marx respondeu concretamente à história, ele foi mesmo "um dos primeiros (que) viveu e sentiu a história" (OC, VIII, 184). Mas há uma infinidade de movimentos na história e, desse ponto de vista, o marxismo precisa ser recolocado em sua dimensão mais ampla, ou seja, da perspectiva do erro de fato cometido pela consciência européia há quatro séculos: a concepção racionalista do mundo que, aplicada à vida cotidiana pela organização burguesa, resultou no que Artaud chama de "a consciência separada" (OC, VIII, 185). É a história dessa consciência separada que dá, em última análise, origem a uma concepção materialista de revolução, como reorganização da produção material.

Entre o real e mim, estou eu, e minha deformação pessoal dos fantasmas da realidade (OC, VIII, 180).

Boa parte da correspondência de Artaud, em meados de 1932, discute a questão do nome que deverá designar o teatro conforme suas idéias: teatro alquímico, teatro metafísico, tea-

tro da prova — e confirma sua afirmação posterior de que “a crueldade não se acrescentou ao meu pensamento; ela sempre viveu nele: mas era preciso que eu tomasse consciência disso” (OC, IV, 98 e OC, V, 155). A crueldade tem tudo a ver com o processo alquímico de produção do espírito, que realiza a metafísica das formas na e pela prova da materialidade. Noutras palavras, se Platão parece oscilar entre a imanência e a transcendência das formas, ele sempre lhes garante uma existência objetiva e ontologicamente diferente das coisas sensíveis; mas para Artaud uma verdadeira concepção metafísica da vida não pode deixar de admitir “a extensão, a espessura, o amolecimento e a matéria (e), por consequência direta, o mal e tudo o que é inerente ao mal, ao espaço, à extensão e à matéria” (OC, IV, 110). E a crueldade não é apenas essa necessidade ontológica das formas — o segundo tempo da criação — mas o sentimento e o tormento da consciência imersa nesse movimento do espírito e das formas.

Assim, crueldade não pode se confundir com a “procura gratuita e desinteressada do mal físico” (OC, IV, 98); pelo contrário, do ponto de vista do espírito, ela é o exercício concreto e rigoroso de uma metafísica, a repetição ao nível da consciência de um determinismo ontológico. “Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada” (OC, IV, 98). A consciência não separada, mas imersa e submetida ao rigor cósmico: eis a consciência cruel no sentido de que seu exercício é sempre uma devoração do mal, do espaço e da matéria, como um apetite de vida que, se cria o bem, só pode fazê-lo se consumido no e pelo consumo das formas. “No mundo manifesto e metafisicamente falando, o mal é a lei permanente, e aquilo que é bem é um esforço e já uma crueldade acrescentada à outra” (OC, IV, 100). É assim que a redução do mal é cada vez mais a aproximação do ponto para além do qual nenhuma forma subsiste mais, o ponto cego do retorno ao caos.

O que está em jogo nessa espécie de lei cósmica, que complica a consciência, não pode ser reduzido simplesmente a uma espécie de maniqueísmo ontológico e/ou moral. Bem e mal dizem respeito mais à natureza irreconciliável das formas e da matéria; irreconciliável mas sem poderem subsistir isoladamente. O devir e o movimento de produção das coisas se dá no movimento rigoroso do espírito de consumo do espaço, mas como consumo de si mesmo e de suas figuras, sempre contingentes. Sem querer jogar com as palavras, é como se a necessidade espiritual do Absoluto (primeiro tempo da criação) só pudesse se manifestar e se concretizar na Contingência radical (segundo tempo da criação). Essa é a verdade de um devir no qual a liberdade não tem lugar, e no qual o homem não ocupa o centro. E o teatro ocupa o segundo tempo da criação.

8

É preciso afastar desde logo qualquer elemento de improvisação e de acaso no teatro. Ele é “alguma coisa tão localizada e precisa como a circulação do sangue nas artérias, ou como o desenvolvimento, em aparência caótica, das imagens do sonho no cérebro, e isto por um encadeamento eficaz, uma verdadeira escravização da atenção” (OC, IV, 88-9). O encadeamento rigoroso das imagens — ou seja, a produção da imagem segundo a força interna que a gerou — implica um movimento onde todas as formas do mundo objetivo e do mundo interior são postas em causa, ou seja, passam pela prova metafísica, que é o confronto com o outro. Criando a ilusão verdadeira, um sonho que é de fato um sonho, e não cópia da realidade, o teatro tem o poder de provocar o estado lateral onde reinam os direitos da imaginação: nesse plano interior, onde as formas se encontram com suas forças geradoras, tudo é colocado em questão pela multiplicação consumidora das imagens. A crueldade

pertence a essa dimensão inumana, ou melhor, quase-humana, onde o teatro pode eficazmente “manifestar e ancorar inescusavelmente em nós a idéia de um conflito perpétuo e de um espasmo onde a vida se dilacera a cada minuto, onde tudo na criação se ergue contra nosso estado de seres constituídos” (OC, IV, 89).

O teatro da crueldade, nesses termos, opera duplamente no plano material e interior, recolocando a vida no movimento necessário de sua criação pela recondução até seus princípios originários, onde as possibilidades aparecem e se desenvolvem como tais. É um teatro contra a vida, contra o que nela há de constituído, de manifesto e de fixo — e mais, é também um além-teatro, na medida em que pretende para si a eficácia da magia e dos ritos. Com efeito, a magia e os ritos, operando no plano eficaz do imaginário, obrigam periodicamente todas as coisas a refazer seu trajeto de produção, num sentido de purificação e também propiciatório.

Coloca-se, dessa forma, a necessidade de um teatro que não entre em competição com o ritmo e a velocidade dos acontecimentos, mas que domine a instabilidade dos tempos. O teatro psicológico, moral ou social necessariamente está a reboque dos eventos, na dependência da realidade constituída, que é o material de sua análise. E mesmo que chegue a colocar em questão o modo de produção das formas de vida, o fará sempre, e no máximo, em nome de um dever-ser, e por essa razão permanece na superfície. O teatro da crueldade, que não toma os sonhos como substituição do constituído, mas como um estado lateral, como duplo da vida, significa um esforço rigoroso e cruel no sentido de reconciliar o espírito com sua própria lei de produção das formas. E o limite desse esforço é o momento perigoso, e mágico, onde o espírito pode ser tragado pelo caos. “É aí, nesse espetáculo de uma tentação em que a vida tem tudo a perder, e o espírito tudo a ganhar, que o teatro deve encontrar sua verdadeira significação” (OC, IV, 85). Localiza-se aí o po-

der terapêutico do teatro: consumir todas as nossas representações, agudizando o espírito “numa ligação mágica, atroz, com a realidade e com o Perigo” (OC, IV, 86).

9

Nosso mito emudeceu, e não dá respostas.¹

No teatro da Crueldade, toda ação é cruel no sentido de que se expande com todo o rigor até o extremo de suas possibilidades, ou de sua força. O teatro psicológico, moral ou social encadeia as ações sempre no sentido do entendimento analítico, ou seja, do desdobramento interno que não passa pela exterioridade. Mas como a massa pensa com os sentidos, exigindo uma provocação sensorial, ela abandonou o teatro, e passou a buscar no cinema, no *music-hall* ou no circo a satisfação que o teatro não pode mais lhe proporcionar. Por outro lado, o poder do cinema não é o de expandir a sensibilidade, pois a sua força de provocação é filtrada e limitada pela máquina; e assim ele “nos mantém há dez anos num entorpecimento ineficaz, onde parecem sossobrar todas as nossas faculdades” (OC, V, 82).

Nesse estado geral de usura da sensibilidade, o teatro necessário é um teatro de choque: nervos e coração. Um teatro para a sensibilidade é necessariamente um teatro de massas, de agitação de massas, “mas lançadas uma contra a outra, e convulsionadas” (OC, IV, 83). É bem claro, então, que o teatro da crueldade não tem a intenção “de assassinar o público com preocupações cósmicas transcendentais” (OC, IV, 90), mas quer

¹ JUNG, C. G., *Memories, dreams and reflections*. Recorded and edited by A. Jaffé, transl. by R. and C. Winston. London, Routledge & Kegan, 1963, p. 306.

reencontrar pela sensibilidade “um pouco dessa poesia que há nas festas e nas massas, nos dias atualmente bastante raros em que o povo desce às ruas” (OC, IV, 83). O teatro necessário revela aqui, como teatro de massas, sua provocação maior, que é a de fazer circular as forças que levaram à invenção dos velhos mitos, mesmo sem recorrer a eles. Desse ponto de vista, tudo o que é cotidiano e individual só tem importância cênica em sua relação metafísica, ou seja, em sua força de expansão até a consciência não-separada que se manifesta nos mitos. Que os mitos não falem mais, que eles não sejam mais a substância sutil onde se defrontam e se transformam a cultura e o destino, este é o fato que o teatro de massas pode subverter. Mas sem fazer renascer os mitos, e sim as forças que os geraram. Daí que, por exemplo, um crime em condições teatrais adequadas, tenha maior eficácia e violência que o mesmo crime realizado. Não se dá que o crime no teatro, por sua natureza virtual, mantém viva a força que o gerou, enquanto o crime realizado esgotou essa força? Um teatro de massas age nesse plano de virtualidade, desdobrando as imagens e o imaginário sem que a virulência dos desejos mobilizados se esgote. “E o público acreditará nos sonhos do teatro com a condição que os tome por sonhos, e não como cópia da realidade; com a condição que lhe permitam liberar no teatro essa liberdade mágica do sonho, que se reconhece marcada de terror e de crueldade” (OC, IV, 83-4).

10

Tomar a crueldade, o terror e o medo em sua dimensão psicológica, ou no sentido da violência física, é tomá-los pelo seu lado menor. Obviamente têm a ver com essas dimensões: literalmente passam por elas. Mas o apelo e a provocação são mais amplos, e visam à sensibilidade integral, uma sensibilidade

de qualitativamente agudizada em face da virtualidade infinita. No espetáculo da crueldade, a comunicação vai além da simples identificação psicológica, que no máximo conduz até universais abstratos: Amor, Ódio, Medo, etc. A identificação, aqui, é passagem e multiplicação. É assim que o teatro retoma de outros meios e à própria vida tudo o que sempre lhe pertenceu: o poder de por em movimento, de instaurar o domínio poético da virtualidade, duplamente real porque tem a ver com o constituído e com a constituição. “Portanto, de um lado, a massa e a extensão de um espetáculo que se dirige ao organismo inteiro; de outro, uma mobilização intensiva de objetos, de gestos, de signos, utilizados num espírito novo” (OC, IV, 84). De um lado, o jogo na e da materialidade dos signos desdobrando-se no espaço, provocando as forças e sua violência contra as formas constituídas; de outro, uma sensibilidade orgânica que expande e é expandida por elas, no movimento originário de produção, circulação e consumo de formas e significados, desejos e virtualidades: “uma terapêutica da alma cuja passagem não se deixará esquecer” (OC, IV, 82).

O teatro não traz diretamente ao palco a metafísica, nem os mitos, mas trabalha por assim dizer em sua periferia, criando provocações ao redor deles e ao nível da sensibilidade nervosa. O trabalho de criar “desafios de ar ao redor dessas idéias” é eminentemente material, desdobramento espacial da materialidade dos meios cênicos disponíveis, inclusive a palavra.

11

L'évolution du décor (1924) é provavelmente o primeiro texto artaudiano diretamente relacionado ao teatro. Como quase sempre, a teoria que aí se expõe passa pela recusa crítica e minuciosa do teatro moderno: “Reteatralizar o teatro. Esse é o seu novo grito monstruoso” (OC, II, 12). Contra esse projeto

contemporâneo, uma afirmação taxativa: “É preciso ignorar a *mise-en-scène*, o teatro” (OC, II, 11).

O ideal contemporâneo do teatro padece da submissão ao dramaturgo e ao texto — é bem verdade que, assim, conseguiu libertar-se “do mimetismo beato de certas tradições” (OC, II, 11), mas apenas para substituí-lo “por essas novas tradições vindas da Rússia ou de outros lugares” (OC, II, 12). Tentando livrar-se do teatro, as propostas contemporâneas pensam ainda e sempre no teatro, pois nada muda essencialmente quando permanece a submissão à letra do texto — que passa a ser modernamente objeto de análise de penetração psicológica — e quando se substitui alguns recursos cênicos por outros. A renovação efetiva do teatro não pode depender dos progressos da literatura dramática ou da invenção de novos meios técnicos. É preciso um retorno às fontes do teatro, fontes que não são teatrais.

Do ponto de vista da literatura dramática, retorno às fontes significa nesse momento, para Artaud, compreender que “todos os grandes dramaturgos, os dramaturgos-tipo pensaram fora do teatro” (OC, II, 11). Os grandes dramaturgos — Ésquilo, Sófocles, Shakespeare são citados ao lado da trindade clássica francesa, Racine, Corneille e Molière — sempre operaram em seu processo de criação uma abstração da *mise-en-scène* em favor de uma escavação infinita dos deslocamentos interiores. O texto enquanto tal expressa “essa espécie de perpétuo vai-e-vem das almas de seus heróis” (OC, II, 11).

Dai resulta que os grandes textos da literatura dramática apresentem sempre infinitas possibilidades, as quais não se deixam captar pelo trabalho da análise, mas apenas por “uma espécie de intercomunicação magnética entre o espírito do autor e o espírito do diretor” (OC, II, 11). Essa comunicação entre espíritos tem, como requisito fundamental, o apagamento e a suspensão da lógica, dos esquemas de compreensão e de teatro pessoais do diretor.

Noutros termos, a prática teatral eficaz só é realmente possível quando se reencontra e se repete a conjunção espiritual e extrateatro que está sempre em sua origem. A reateatralização não pode jamais ser a via de nascimento do novo teatro porque a questão não se coloca na busca de novos meios técnicos, mas na busca do limite original do teatro, onde ele se funde com a vida: “mas o teatro, é preciso lançá-lo na vida” (OC, II, 12).

Nada mais distante de Artaud, mesmo nesse momento, do que imaginar os caminhos da renovação do teatro como dependentes da imitação da vida pelo palco. Aqui, em particular, a questão é posta em termos de reencontrar a *vida do teatro*, ou seja, o momento originário em que os movimentos da vida enquanto tais são teatro. Por essa razão, não interessa a Artaud a disputa de privilégios entre o dramaturgo e o diretor; essa disputa, no fim de contas, permanece nos limites do teatro. O indispensável e o efetivamente renovador é que, para reencontrar a vida do teatro, o rigor da purificação e do esquecimento permitam o encontro de textos dramáticos que sejam como “uma transubstanciação da vida” (OC, II, 12), e onde, na pureza das reações iniciais, os gestos de teatro possam revitalizar seu sentido humano. Esse esforço de abstração, e esquecimento da individualidade do diretor, é a suspensão do próprio teatro para reencontrar a vida: e “essa vida está por inteiro incluída no texto dos grandes trágicos” (OC, II, 12). Mas esse esforço é de natureza intelectual, e visa encontrar o sentido dos valores do espírito.

Esclarece-se, assim, a necessidade do esforço intelectual da abstração: o sentido dos valores do espírito e da vida nos grandes dramaturgos é imediato, ou seja, a condição mesma de seu teatro; mas para nós, modernos carentes de “misticidade” (OC, II, 12), o acesso a esses valores está vedado em sua imediaticidade, só podendo resultar de um esforço intelectual: “o que nós perdemos do lado estritamente místico, podemos recuperar do lado intelectual” (OC, II, 14). A operação intelectual, dessa

forma, é apenas um substituto legítimo para a carência mística, mas também uma reaprendizagem do misticismo imanente ao contato íntimo com a vida, e que nada tem a ver com escafandrias metafísicas.

Assim, nesse momento não se trata para Artaud de renovar a arte do espetáculo, mas de intelectualizar o teatro visando colocá-lo num plano exterior ao do cotidiano para buscar o plano mais raro e mais essencial onde habitam os sentimentos e os gestos dos personagens. E é exatamente nesse plano que os grandes trágicos fundam os movimentos de alma de seus personagens, e daí “essa espécie de terror divino que pesava sobre os gestos de seus heróis, e à qual o povo era mais sensível do que hoje” (OC, II, 13-4).

12

No que diz respeito à *mise-en-scène*, a renovação do teatro exige a supressão de suas convenções, novas ou tradicionais. O esforço intelectual de suspensão aplicado à arte do espetáculo deve redundar numa prática que consiste em “aplicando-nos a um texto, esquecendo-nos de nós mesmos, esquecendo o teatro, esperar e fixar as imagens que nascerão em nós nuas, naturais, excessivas, e ir até o extremo dessas imagens” (OC, II, 14). O mergulho para além das formas e das significações constituídas, promovendo a conjunção dos espíritos, permite captar e expressar a vida do teatro. Daí decorrem alguns princípios práticos: sobre o palco, apenas o que é real, pois “a ilusão não existe para a primeira fileira da orquestra” (OC, II, 14); construir uma ponte corporal que estabeleça a gradação mental entre os espectadores e a cena; alterar a disposição da sala e tornar o palco moldável às necessidades da ação; suprimir o lado puramente espetáculo.

13

O princípio prático da recusa da ilusão tem tudo a ver com a recusa do teatro como imitação da vida e com a relação que esse teatro quer instaurar entre o palco e o espectador. De fato, se a renovação do teatro é seu relançamento na vida, no *hors-théâtre*, para reinaugurar a vida do teatro, a cena não pode ser ocupada por algo que represente a vida. Não há a vida de um lado, e do outro sua representação cênica: o que se dá no palco é o movimento da vida que é imediatamente teatro. Assim, o teatro é uma necessidade da vida, e não o seu espelho ou lugar de elaboração de um material bruto. A vida, despojada de sua cotidianidade, em seu plano raro e essencial, se dá imediatamente como teatro. “Vamos ao teatro para nos evadirmos de nós mesmos ou, caso se queira, para nos reencontrarmos naquilo que temos, não propriamente de melhor, mas de mais raro e de mais *crivado*” (OC IV, 12-3, grifo de Artaud). Essa vida do teatro — a vida enquanto teatro e o teatro enquanto vida — está na escavação e sondagem dos movimentos interiores da alma dos personagens, e se manifesta no espírito do texto, não em sua letra. Os movimentos e os valores do espírito, que dão infinitas possibilidades à letra do texto, conciliam imediatamente teatro e vida. Só que a letra de um e a cotidianidade da outra devem ser suspensas, abstração que corresponde, no espetáculo, à suspensão do artifício. A convenção é a letra do espetáculo e como tal, é a visibilidade do invisível. E assim faz do espectador um *voyeur*. A vida do teatro, no sentido acima, tem como corolários necessários não apenas a presença cênica do real e a supressão do estritamente espetacular, mas também um público que venha “não mais apenas para ver, mas para participar” (OC, II, 15). A conjunção espiritual do diretor e do texto é a mesma de que o público deve participar.

Essa última consequência torna falsa, já nessa reflexão inaugural do teatro artaudiano, a oposição entre distanciamento e

identificação na relação palco/platéia, posto que ambos os termos assumem como ponto de partida uma alteridade entre os dois pólos: no primeiro caso, a ser aprofundada e manipulada; no segundo, a ser suprimida. Nos dois casos, dentro dos limites do teatro. Ora, pensar a supressão da alteridade entre teatro e vida, como vida do teatro, só pode falsear a questão acima. As convenções e técnicas destinadas a promover o distanciamento ou a identificação devem ser eliminadas, pois o importante é que “o público deva ter a sensação de que poderia, sem uma operação muito especializada, fazer o que fazem os atores” (OC, II, 15). O espaço do ator e o espaço do espectador devem se fundir no plano essencial e raro dos movimentos do espírito.

14

Os dois outros princípios práticos apontados em *L'évolution du décor* — o da ponte corporal e o da subordinação do desenho da sala e do palco às necessidades da ação — ligam-se diretamente à concepção básica do teatro como movimento do espírito, e têm a ver com a materialidade, com o lado espetáculo.

As imagens geradas da intercomunicação magnética entre os espíritos do autor e do diretor, a serem fixadas e desdobradas no espetáculo, dão-se no palco como ação em movimento, expressando imediatamente a alma dos personagens. Os movimentos da alma, que constituem a vida do teatro, não podem ser objetos de elaboração ou de representação discursiva: estão presentes na materialidade cênica, repetindo a conjunção originária. Nessa medida, o espetáculo é uma ação real do espírito e, como tal, deve dar forma ao palco e à sala. Inverter essa subordinação, em qualquer medida, é impedir a manifestação do espírito e de seus movimentos. Não é a ordenação prévia do espaço que deve determinar o fluxo e a distribuição das ima-

gens: toda convenção deve ser recusada. Por outro lado, a intercomunicação dos espíritos exige um ponto material que manifeste sua vazão para além dos limites cênicos. A ponte material dessa expansão é dada por um ator que, sem tomar parte no espetáculo, o assiste. Esse ponto intermediário não é o representante da platéia junto ao palco, nem do palco junto à platéia: trata-se, sobretudo, de materializar uma gradação mental entre ambos, possibilitando o movimento duplo de lançamento do espetáculo e do espectador para fora da vida cotidiana. Por esse caminho de duas mãos, o espetáculo expande os movimentos do espírito, e o espectador pode passar para o plano do espetáculo, ou seja, colocar-se no plano raro e essencial dos movimentos da alma dos personagens, condição essencial da participação.

15

É altamente provável que essa leitura do primeiro texto de Artaud relativo ao teatro deixe transparecer em demasia a presença de seus textos posteriores; é como se o leitor estivesse em busca de uma discutível unidade subjacente à diversidade dos textos artaudianos. Em certo sentido, isto é correto, e o risco acima parece justificar-se em nome da tentativa de acompanhar a formação das “idéias-força” do teatro da Crueldade. Daí a escolha feita de privilegiar as possibilidades latentes no texto de 1924, que serão evidenciadas nos textos relativos ao teatro Alfred Jarry e ao teatro da Crueldade. Mas tampouco se pode ignorar que as diferenças saltam à vista.

16

Um simples recenseamento vocabular indica que dois termos frequentes nos textos posteriores — linguagem e espaço —

não aparecem no texto de 1924. Mesmo que essa ausência não seja prova suficiente para o estabelecimento de uma diferença substancial, parece contudo valer ao menos como indício de uma menor ênfase ou preocupação com o teatro como linguagem do e no espaço. Artaud refere-se ao movimento, mas trata-se muito mais dos movimentos abstratos da alma do personagem, e apenas lateralmente refere-se ao movimento encarnado e quase nada ao movimento espacial das imagens.

L'évolution du décor certamente está preocupado em denunciar os equívocos dos reformadores do teatro contemporâneo e sua proposta de valorização da *mise-en-scène* como re-teatralização do teatro — e nessa medida, a ênfase deve recair mais sobre o verdadeiro sentido, para Artaud, de uma reforma, que implicará sempre na procura de além-do-teatro. Contudo, o além-do-teatro, em 1924, aparece como já constituído e subjacente à literatura dramática como, nos limites entre teatro e vida, mergulho nos movimentos de alma dos personagens. A recusa do psicológico, da cotidianidade e mesmo da individualidade, aqui não é o suficiente para deslocar o Homem do centro do palco. Sem esquecer a diferença mais aparente entre a valorização dos grandes textos dramáticos, e a proposta posterior de um espetáculo integralmente criado sobre o palco, onde o texto cede lugar à partitura. Em 1924, o teatro para Artaud é essencialmente evocação; posteriormente será provocação.

17

Essas diferenças, mais ou menos importantes, talvez ganhem um sentido maior se atentarmos para um deslocamento de base que vai se operar entre o texto de 1924 e os do teatro da Crueldade, passando pelos textos de 1926-28 do teatro Alfred Jarry: um deslocamento que diz respeito à concepção da linguagem e do espaço, em sua articulação.

Resumindo a hipótese: em 1924, Artaud concebe o espaço cênico com um sentido de profundidade, de espaço interior e mental. No teatro Alfred Jarry, o espaço ganha a dimensão da superfície objetiva, percorrida e povoada pelo acaso; nos textos do teatro da Crueldade, o espaço vale em todas as suas dimensões e sentidos. A concepção da linguagem cênica acompanha igualmente esses deslocamentos: em *L'évolution du décor* ela, enquanto linguagem articulada e *mise-en-scène*, é a própria materialização evocadora dos movimentos do espírito e de suas figuras no plano essencial e profundo da vida; daí que o desdobramento de sua materialidade vise a atingir esse plano. Depois, no teatro Alfred Jarry, a linguagem se faz de conjunções aleatórias e únicas, materiais, que através da comoção provocada pelo seu caráter de evento singular remete para uma outra linguagem, invisível e secreta. No período de 1931-36, a materialidade da linguagem, que é o próprio espaço concebido como lugar da produção, é tomada como uma série infinita de gradações e passagens do espírito pela matéria e da matéria pelo espírito: um movimento múltiplo e rigorosamente determinado, com leis próprias, como consumo de todas as formas e significações.

Se a hipótese tem algum valor, entre 1924 e 1936, Artaud passa da descoberta da materialidade do espírito àquela da espiritualidade da matéria; noutros termos, da descoberta do espírito e de sua manifestação material como movimento, àquela de que o espaço é a matéria e o espírito em movimento de produção de si mesmos.

A mesma coisa do ponto de vista da linguagem: daquela que tem o poder de materializar os movimentos do espírito para aquela que é o próprio movimento espacial do espírito.

Em termos mais gerais, o Homem como dado e constituído, embora invisível, para o Homem como produção visível em combate com o Destino.

Mas é preciso reconhecer que essas tentativas de formulação não se recobrem perfeitamente, e que ainda contêm muito de jogo verbal.

18

Mais ou menos ligados às propostas surrealistas anteriores à adesão do grupo ao marxismo, os textos de Artaud relativos ao teatro Alfredo Jarry retomam as questões acima para operar nelas um deslocamento: o espaço cênico agora é objetivado como suporte material de uma linguagem projetada a partir de uma região secreta. Se antes a materialidade do espetáculo devia apagar-se para ceder lugar ao espaço intelectual propício aos movimentos de alma dos personagens, agora o trabalho com a materialidade das imagens no espaço objetivo deve remeter para o estado mental e secreto onde estão as forças que elaboram essas imagens. Em ambos os casos, tudo se passa no interior de uma tensão entre dois pólos: primeiro um é suprimido como diferença pelo outro (o palco à imagem e semelhança do espírito); depois o pólo suprimido é colocado como suporte e trampolim para o outro (o palco provoca e prepara o acesso ao espírito). No teatro da Crueldade, a própria tensão constitui o palco, como desdobramento e repartição de um pólo no outro (mas, então, não se pode mais falar em pólos).

O teatro Alfred Jarry não quer representar a vida, nem imitá-la: “ele visa a continuá-la, ser uma espécie de *operação mágica*, sujeita a todas as evoluções” (OC, II, 35, grifo de Artaud). Mas por outro lado, “com esse teatro nós reatamos com a vida, em lugar de nos separarmos dela” (OC, II, 23). Ora, um teatro que se quer como meio de expansão da vida, e ao mesmo tempo reatar com ela, deve funcionar como agente provocador da emergência de tudo aquilo que a vida dissimula, ou não pode expressar. Por essa razão, sua matéria não pode

ser a realidade constituída, nem tampouco a ilusão, mas uma espécie de domínio intermediário onde essa distinção seja inadequada: “é isso que é grave: a formação de uma realidade, a irrupção inédita de um mundo: O teatro deve nos dar esse mundo efêmero, mas verdadeiro, esse mundo tangente ao real” (OC, II, 20).

Por essa razão a idéia de um teatro puro está para além do dilema entre um teatro como jogo e um teatro como realidade: o importante é que seja um evento único, irrepetível, inesquecível e inteiro, provido de força comunicativa tal que ponha em risco toda a existência.

19

A imagem que Artaud constrói desse teatro puro é a de uma batida policial visando a um bordel. Tudo nessa imagem, que provocaria tanto desprezo em Breton (cf. OC, II, 308), tem uma articulação centrífuga, embora o núcleo central só se manifeste *a posteriori*: os movimentos gratuitos dos policiais, os apitos que cortam a noite, o estranho balé, de repente revelam sua vontade implacável quando uma porta se abre e sai um cortejo de mulheres que caminham como animais para o matadouro. Desde o início pressente-se uma solenidade dolorosa, e sem objeto. O espectador permanece suspenso na indefinição. O clímax é uma angústia hiperbolizada, mistura de sentimento de culpa e de vitória a partir da dupla identificação com os carrascos e com as vítimas.

O espetáculo não tem nada a ver com a verossimilhança ou não da ação, mas com a força comunicativa que se prolonga para além dos signos, como uma ação verdadeira. E o jogo dos signos é tal que não permite o espectador desinteressado, objetivo e *voyeur*. Nem sonho, nem realidade, os deslocamentos e as articulações dos signos retiram sua força comunicativa

de uma espécie de interstício entre os dois. No teatro, é preciso que a ilusão seja mais verdadeira que a realidade, a ponto de suas imagens únicas lograrem o poder de emanar uma força maior do que a que mantém a realidade constituída. Por essa razão o teatro não ataca a realidade constituída senão indiretamente, ou seja, agitando a zona mental onde se fundam as formas e os significados. Aí está o poder e a operação verdadeira do teatro, ao qual o espectador vai como se fosse ao dentista ou ao cirurgião: “com o pensamento, evidentemente, de que não morrerá, mas que é grave e que não sairá dali intato” (OC, II, 22).

20

O teatro como evento único e irrepetível, e sobretudo como evento capital, implicando a totalidade da existência — e portanto como recusa das convenções e dos meios técnicos propriamente teatrais. Nem mesmo o progresso técnico pode restituir o teatro puro, que “reside para nós em algo de imponderável” (OC, II, 25). A evolução dos meios técnicos produz apenas um pitoresco de encomenda, posto que o imponderável do teatro é fruto do acaso, a inspiração gratuita que produz ou não o elemento inquietante e capaz de projetar o espectador para além de sua consciência constituída: “Nós não nos dirigimos ao olhar, nem à emoção direta da alma; o que procuramos criar é uma certa emoção psicológica onde as molas mais secretas do coração sejam desnudadas” (OC, II, 30-1).

Assim, o espetáculo-evento depende duplamente do acaso: o acaso na produção de imagens geradas pelos impulsos aleatórios das molas secretas do ator, e o acaso na força comunicativa dessas imagens para ativar as mesmas molas secretas do espectador. O risco do fracasso é óbvio, e também duplo: percorre o funcionamento do espetáculo, e o ato mesmo de fazer tea-

tro, que em si já é evento. O acaso não é efeito do espetáculo, mas a própria condição de sua ocorrência. Daí que “uma das primeiras questões que devemos colocar é a de saber se poderemos encontrar um público capaz de depositar em nós o mínimo necessário de confiança e crédito, numa palavra de *tomar posição conosco*” (OC, II, 20, grifo de Artaud). A participação do público não é algo logrado apenas pelo espetáculo, mas exige-se previamente a fé no acaso como elo de união e de compromisso entre o palco e a platéia. É preciso que atores e público tomem *a priori* o teatro como evento grave, que participem da mesma esperança no milagre possível: “é nesse milagre que nós bancamos” (OC, II, 25). Só assim as imagens cênicas podem remeter para uma linguagem secreta — que, por outro lado, é a fonte geradora das imagens cênicas — produzindo a “emoção psicológica”, o estado mental e dinâmico onde se jogam os lances do fundo da existência. De fato o teatro é um meio, mas para que o seja efetivamente, é preciso que desde o início espectadores e atores se movam no interior do fim que pretendem atingir. Ele não pode fazer emergir o mundo tangente ao real se desde o princípio não estiver em seu interior.

21

No espetáculo-evento, o texto dramático ainda tem alguma função a cumprir? Antes, em 1924, o texto dramático é sobretudo concebido como a cristalização muda dos movimentos de alma dos personagens, e seu espírito não fala através da análise letra, mas por uma espécie de comunicação infratextual que insere o diretor imediatamente na vida do teatro: nesse nível o texto fala em suas múltiplas possibilidades. É como se tudo devesse remeter para a interioridade viva do texto, até o ponto em que teatro e vida se dão como unidade indissolúvel. Agora, no teatro Alfred Jarry, alguma coisa mudou. Não é

mais a profundidade do texto dramático que possibilita o verdadeiro teatro, mas a sua possibilidade de expansão para a exterioridade, onde a letra do texto é apenas um ponto material de apoio, um trampolim. “Para essa definição que tentamos dar do teatro, só uma coisa nos parece verdadeira: o texto (...) enquanto uma realidade distinta (...) bastando-se a si mesma, não quanto ao seu espírito — que nos dispomos a respeitar o mínimo possível — mas simplesmente quanto ao deslocamento de ar que sua enunciação provoca. Um ponto, eis tudo” (OC, II, 26). Como é claro, tampouco se trata de voltar à análise.

É que também a *vida do teatro* deslocou-se. Antes, estava totalmente incluída nos grandes textos da dramaturgia, e o espetáculo atingia, fixava e escavava suas imagens para a participação coletiva. Agora, o teatro é essencialmente um meio de provocação, lugar de agitação das forças que, reprimidas pela realidade constituída, são contudo aquilo que a produz. Noutros termos, a vida do teatro não é o dado no espírito dos grandes textos dramáticos, mas ao que o texto visa; antes os grandes lances da vida e do teatro já haviam sido jogados, e o espetáculo recuperava seus movimentos essenciais. Mas agora é o próprio espetáculo que lança os dados, como ato único e irrepetível de produção da vida. É mesmo nesse sentido que a letra do texto tem que ser tomada: ela é o elemento material de um jogo que será a *mise-en-scène* “como uma partida de cartas na qual participariam todos os espectadores” (OC, II, 35).

22

Esse deslocamento do lugar do texto corresponde, noutro nível, a um deslocamento da produção, do lugar, da natureza e da função da linguagem da *mise-en-scène*. Antes, em 1924, era na intercomunicação dos espíritos, para além da lógica e das

convenções, que brotava a imagem natural e excessiva, como repetição do modo de produção do grande texto dramático e, assim, da conjunção entre teatro e vida. E sob este aspecto, é exatamente o caráter de repetição que se desloca, pois não se trata mais de reencontrar o teatro autêntico, e sim de trazer à luz “esse amontoado de desejos, de fantasias, de ilusões, de crenças que resultou nessa mentira em que ninguém mais crê, e que se chama, por zombaria ao que parece: o teatro” (OC, II, 29). Se antes se tratava, para Artaud, de recriar o momento em que se plasma em teatro, a questão agora é de retornar às condições e às forças em jogo no momento em que “tudo aquilo que há de obscuro no espírito, de oculto e de irrevelado se manifesta numa espécie de projeção material, real” (OC, II, 29).

Assim, se a linguagem cênica antes remetida para os movimentos da vida do teatro, os signos da *mise-en-scène* agora são esse próprio movimento, agitando as forças que produzem esses movimentos para que revelem seu segredo. Dessa forma, se devem ser entendidos num sentido imediato e não representativo, é porque lutam contra o oculto, o reprimido, conflito que é a própria condição de sua produção. “E é contra o próprio invisível que lutamos” (OC, II, 29). Não é o teatro constituído que importa, nem os valores humanos e espirituais que aí podem ter se manifestado, mas a ressuscitação provocativa das próprias fontes, humanas ou não, do teatro. Desse ponto de vista, o teatro como gênero distinto de expressão não vale qualquer coisa: daí a preocupação com o espetáculo integral concebido não como síntese, mas como um *além* das artes particulares. A arte, em geral ou em suas formas particulares, deve ser abandonada: “nós não temos nada a fazer com a arte nem com a beleza. O que procuramos é a *emoção* INTERESSADA. Um certo poder de deflagração ligado aos gestos, às palavras. A realidade vista ao mesmo tempo em seu verso e reverso.

A alucinação escolhida como principal meio dramático” (OC, II, 48, grifo e maiúsculas de Artaud).

23

A constituição material dessa linguagem não dá um privilégio exclusivo ao inconsciente. Trata-se mesmo de uma linguagem prévia a todas as linguagens, mas não como linguagem primeira e original, e sim como movimento de sua produção. A exploração exclusiva do inconsciente apenas traz à luz a linguagem reprimida, enquanto que ao teatro Alfred Jarry interessa o papel que o inconsciente exerce na vida cotidiana. Noutros termos, só interessa a linguagem do inconsciente pela fascinação magnética que exerce sobre o discurso consciente. Tomadas em si mesmas, as leis de produção dos signos inconscientes não tocam a questão principal, que é a de trazer para a visibilidade do palco o esquecido, o dissimulado e a impossibilidade de expressão, como conflito. Para o surrealismo, permanece uma espécie de maniqueísmo: de um lado, a “realidade”, a utilidade arbitrária; de outro, a imaginação e seu poder de fecundação reprimido. No limite, o surrealismo quer fundir os dois estados numa super-realidade. Para o teatro Alfred Jarry, a polarização só existe como movimento, como conflito e como jogo no qual a “realidade” é produzida; e é esse jogo que o teatro exercita segundo as leis do acaso. Os signos cênicos resultam desse jogo, e o prolongam, como uma operação mágica e mais real que a “realidade”. Daí resulta um emprego objetivo do inconsciente, ou seja, sua exploração como contradiscurso, através do qual se propõe um teatro de todos os risos. Ou ainda, numa formulação bastante feliz: “Em resumo, propomo-nos como tema: a *atualidade* entendida em todos os sentidos; como meio: o *humor* sob todas as suas formas; e como fim: o *riso*

absoluto, o riso que vai da imobilidade babosa ao grande abalo das lágrimas” (OC, II, 58, grifo de Artaud).

24

Assim como o texto dramático deve ser tomado pelo lado de sua materialidade escrita como ponto de apoio, o espaço cênico será povoado por objetos e elementos retirados ao cotidiano, e é pela sua articulação sintática que se criam as figuras novas. A iluminação deve contribuir para “conservar nessa exposição original de objetos seu caráter essencialmente teatral” (OC, II, 61). Os personagens devem ser tipificados ao máximo, e explorar pela variação vocal a gama dos sentimentos. Cabe ao ator praticar uma pantomima que objetivará os atos falhos, os esquecimentos, as distrações. O conjunto desses elementos, organizados segundo um certo ritmo, deve funcionar como uma alucinação objetivada, desenvolvendo-se “à maneira de um rolo de música perfurado num piano mecânico, sem jogo entre as réplicas, sem flutuações nos gestos, e dará ao público a impressão de uma fatalidade e de determinismo rigoroso” (OC, II, 62). Transparece aqui o outro lado da exploração do acaso, ou seja, a rigorosa necessidade do fluxo das imagens que, uma vez lançadas, justificam-se por inteiro a si mesmas.

25

Diferentemente de *L'évolution du décor*, onde Artaud concebia o espaço cênico como espaço mental onde as imagens entravam em conjunção com a vida, agora o espaço cênico é um lugar objetivo e exterior, superfície de objetivação e de movimento das imagens que se projetam a partir e para uma provocação das forças secretas da imaginação. Mais ainda, as ima-

gens no suporte espacial são um esforço no sentido de manifestar imediatamente a presença dessas molas secretas: a alucinação objetiva como o reverso da realidade, mas que se projeta para o outro lado. Tanto em *L'évolution du décor* como nos textos ligados ao trabalho no teatro Alfred Jarry, a produção e o fluxo das imagens ainda independe da materialidade própria do espaço, e daí que produção, exteriorização e fluxo tenham a ver sobretudo ou com os movimentos profundos do espírito, ou com a objetivação material das forças que agem nessa profundidade. No primeiro caso, os signos visíveis revelam em sua imediatez o momento pré-teatral em que a vida se torna teatro; no segundo, os signos devoram a invisibilidade para trazer à luz o jogo das forças que fazem do teatro meio de produção da vida. Estão dadas as condições para que, no teatro da Crueldade, vida e teatro sejam uma e mesma coisa, desde que a materialidade do espaço passa a ser concebida não mais como suporte, mas como o constitutivo dos signos. O dentro e o fora não serão mais, como até aqui, dois lugares diferentes em comunicação, e entre os quais os signos transitam.

Mas permanece a recusa do teatro, primeiramente com o pré-teatro, e depois com o extrateatro; e até aqui, pelo menos, a recusa se funda na negação do teatro como imitação da vida e do mundo. É mesmo a sua exigência de um teatro em que a vida e o palco passem efetivamente um pelo outro que leva Artaud, alguns anos depois, a conceber um teatro no e do espaço, um além-do-teatro em que o dentro e o fora são dois momentos de um conflito dialético, no sentido artaudiano. O que alimenta essa exigência é a busca e a necessidade de uma expressão que traga em si mesmo as múltiplas possibilidades do que se expressa, expandindo e multiplicando o combate violento entre as possibilidades do que se expressa e da expressão: uma linguagem que seja o mundo e a vida em movimento de produção.

Uma coisa nomeada é uma coisa morta, e está morta porque está separada (OC, VII, 63).

E inclusive nunca somos mais do que iniciados apenas em operações, e ritos, signos exteriores, em passés hieroglíficos que nos colocam no caminho do secreto (OC, VII, 93).

Comentando em carta a J. Paulhan o primeiro manifesto do teatro da Crueldade, Artaud observa que, no tocante à redação, o manifesto deixa a desejar sobretudo porque a afirmação dos princípios não vem acompanhada de sua justificação: “para dizer tudo, a dialética desse Manifesto é fraca. Eu salto sem transição de uma idéia para outra” (OC, IV, 111). Apesar dessas falhas, Artaud lhe reconhece o mérito de não se esquivar da verdadeira questão do teatro contemporâneo: o princípio metafísico do teatro. Com efeito, esse é o gonzo sobre o qual gira o teatro da Crueldade.

Em relação aos outros textos que constituem *Le Théâtre et son Double*, os manifestos se diferenciam em parte por uma preocupação clara em convencer o leitor da viabilidade prática da proposta de espetáculo. O primeiro manifesto em parte visava à formação de um comitê de patrocinadores. O segundo, além de tentar cobrir eventuais falhas do primeiro, pretendia também facilitar a coleta de fundos e associados para *La Société Anonyme du Théâtre de la Cruauté*. E aceitando-se a sugestão do editor, *Le théâtre et la cruauté* é o esboço de um terceiro manifesto visando ao mesmo fim (cf. OC, IV, 307). Os três textos foram redigidos mais ou menos entre setembro de

1932 e agosto de 1933. As *Lettres sur la cruauté* e as *Lettres sur le langage*, excetuando-se talvez a primeira sobre a crueldade (15.09.31), são todas esclarecimentos ou respostas às objeções e dúvidas, em particular levantadas por J. Paulhan.

Sendo assim, convém tomar esse conjunto de textos como “textos de proposta” que, sem indicar qualquer alteração substancial na concepção artaudiana de teatro nos anos 1931-36, esforçam-se no sentido de traduzir a possibilidade efetiva de uma prática teatral. Entende-se, também, a preocupação central desses textos com a linguagem própria do espetáculo, a partir de onde a questão do espaço ganha uma nova dimensão em relação aos textos anteriores.

28

Com Racine tem início o movimento de psicologização do teatro moderno, correspondente ao esforço de expor a intimidade do personagem, transformado em fantoche. Ao público, cabe espiar. Esse movimento, para Artaud, é o grande responsável pela degeneração da verdadeira idéia do teatro: os dramaturgos modernos “nos desabituarão dessa ação imediata e violenta que o teatro deve possuir” (OC, IV, 84).

É diante desse teatro desinteressado e descomprometido, que cultiva os sentimentos decorativos visando ao pitoresco e ameno, que o diagnóstico artaudiano ganha sentido: “o teatro não é mais uma arte; ou é uma arte inútil” (OC, IV, 111). Como esperar então que as elites e as massas possam ainda procurar o teatro?

A época é de dissolução de todos os valores pela sua própria base, expressando-se, moral e socialmente, “por um monstruoso desencadeamento de apetites, uma liberação dos instintos mais baixos, uma crepitação de vidas queimadas e que

se expõem prematuramente à chama” (OC, IV, 112). E se o teatro não interessa mais ao homem moderno, é porque ele deixou de representá-lo: ele não remete mais para a atualidade. Ultrapassado pelos eventos atuais, dando-se como distração decorativa, “compreende-se que a elite se afaste dele, e que o grosso da multidão vá procurar no cinema, no *music-hall* ou no circo satisfações violentas, e que seu teor não decepcione” (OC, IV, 82). A “crise” moderna do teatro não é, assim, apenas uma questão teatral, mas tem a ver essencialmente com o predomínio da psicologia no teatro, que acabou por neutralizar seu princípio metafísico. Contra a psicologia, só um remédio eficaz: a restauração do princípio metafísico do teatro, que tem o poder de inseri-lo novamente no coração da atualidade.

Mas não são os eventos da atualidade, em si mesmos, que podem interessar ao teatro, ou sobre os quais o teatro pode agir. Mesmo porque, se o teatro quer reencontrar seu princípio perdido, é preciso que os eventos não o ultrapassem, não o desatualizem constantemente, algo que fatalmente ocorre no teatro voltado para a representação dos fatos. Para um teatro metafísico, os eventos só interessam pelos seus efeitos, pelas suas ressonâncias e pelo estado de ebulição e tensão no qual lançam os espíritos. É esse estado marginal e periférico aos fatos — o duplo da época — seus movimentos e conflitos profundos, que constituem tanto a matéria do teatro como o lugar de sua eficácia. Mas se o teatro opera na e com a margem, não é para esclarecer suas relações com os eventos centrais, e sim para expandi-la. Por essa razão, a restauração do princípio metafísico do teatro não lhe dá o poder de uma ação direta sobre a época, mas o de, trabalhando a margem, provocar e agitar “os princípios sobre os quais repousa o espírito do tempo” (OC, IV, 113). Noutros termos, ao teatro interessa a “atualidade patética e mítica” (OC, IV, 112).

Se o teatro hoje não representa mais a época, é exatamente porque, psicologizando-se, perdeu o poder de agir nesse ní-

vel de realidade; ele não é mais capaz “de ação verdadeira, mas sem consequência prática” (OC, IV, 111).

A ação verdadeira do teatro, inútil para a atualidade fatural, mas interessada no reverso dos eventos, consiste em lhe devolver seu poder perdido: fornecer mitos sobre os quais a época possa se apoiar, mitos cuja força comunicativa seja da natureza da provocação. “Criar mitos, eis aí o verdadeiro objeto do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens nas quais gostaríamos de nos encontrar” (OC, IV, 112). O teatro metafísico, portanto, não tem nada a ver com a psicologia, com a vida individual ou social, com os fatos ou com a história: sua força de ação está para além do homem, no domínio onde se movem e se transformam as forças que produzem as coisas e os homens, as formas e os significados. É pela criação provocativa do mito que o teatro reata sua ligação com a vida, e com o perigo: fluxo de imagens que age “finalmente sobre nós ao modo de uma terapêutica da alma, cuja passagem não se deixará esquecer” (OC, IV, 82). O mito não educa a alma, não a pacifica e nem a torna mais consciente dos eventos atuais, mas ele a provoca, colocando-a em confronto imediato com os movimentos subterrâneos da atualidade — “o estado de caos consciente” (OC, IV, 82) — de onde surgem os eventos atuais.

29

A metafísica é fazer o meta, por alguma coisa a mais na rusticidade imediata de seu ser, e não elevar-se até as grandes idéias conceituais universais que fazem perder a física e deixam apenas o meta sem nada (OC, XIV*, 177).

A questão do poder do teatro é inseparável da questão da linguagem. A ação do teatro tem uma natureza tal que, exigin-

do-se que seja verdadeira, dela não decorrem efeitos práticos: “não é sobre o plano social que a ação do teatro se estende. Ainda menos sobre o plano moral e psicológico” (OC, IV, 111). É que a ação do teatro, que não se distingue da ação teatral, encontra seu valor no plano da virtualidade, pois só aí pode manter viva e expandir a força que a gerou. Daí que a ação especificamente teatral se coloque sobretudo como linguagem: “não se devolverá ao teatro seus poderes específicos de ação antes de lhe restituir sua linguagem” (OC, IV, 86). Isso significa que, no teatro, a linguagem não é um meio, mas a própria ação. Noutros termos, o reencontro do princípio metafísico do teatro se confunde com a questão do reencontro de uma linguagem própria, perdida e recusada pelo teatro psicológico.

30

O teatro psicológico, com sua alquimia intelectual dos sentimentos, perdeu de vista a materialidade da linguagem cênica, tomou-a como um meio e atribuiu ao texto dramático o privilégio supremo. Assim, a literatura apropriou-se do espaço cênico, subordinou à sua natureza abstrata a concretude material do palco, a ponto dele tornar-se um lugar vazio e neutro, por onde passam impunemente as idéias e as palavras. Todo o teatro tornou-se o recipiente dos movimentos e dos choques dos sentimentos nas palavras, cuja própria materialidade sonora foi preciso apagar, para que não perturbasse o espetáculo que se dá para além delas. Foi preciso que a materialidade do espaço, do corpo e das palavras se reduzisse ao silêncio e à imobilidade, tornando-se transparência absoluta, ou decoração exterior, para o pequeno drama da decomposição analítica dos sentimentos. A essa transparência correspondeu uma concentração extremada do jogo teatral, visando dissimulá-lo por detrás do texto dramático.

Por outro lado, a enunciação das palavras não tem mais valor do que sua escritura: elas funcionam sobretudo como definições, nomes, ossificações que remetem para uma esquematização rígida. O teatro discursivo e psicológico elucida combinações de sentimentos, “e, nessas condições, não é exagerado dizer que, dada sua terminologia bem definida e bem firme, a palavra só é feita para paralisar o pensamento; ela o cerca, mas o encerra; ela não passa de um resultado” (OC, IV, 114).

Nesse domínio de precisão analítica em que se move o teatro psicológico, entende-se porque o diálogo ocupa o lugar fundamental: é por ele que os sentimentos e as paixões são analisados e definidos. O diálogo, concentrando o jogo teatral ao máximo, subordina-o e ao espaço à função decorativa e exterior do choque dos sentimentos.

Essa tem sido a orientação básica do teatro ocidental nos últimos quatro séculos: “como alguém que dispusesse das pirâmides para alojar o cadáver de um faraó, e que, sob o pretexto de que o cadáver do faraó cabe num nicho, se contentasse com o nicho e fizesse explodir as pirâmides” (OC, IV, 102). O que se perde com esse ideal extremado e pervertido de concentração é “todo o sistema filosófico e mágico do qual o nicho é apenas o ponto de partida, e o cadáver a condição” (OC, IV, 102-3).

31

A busca da linguagem do teatro só pode ser feita em oposição às possibilidades de expressão da palavra dialogada, rompendo com a subordinação do palco ao texto dramático. Se o ideal do teatro discursivo é a concentração do jogo cênico, como um fim em si mesmo, a nova linguagem do teatro vai se apoiar sobre o negligenciado e perdido: a materialidade em movimento expansivo. Não se trata de uma recusa simples da

palavra, nem mesmo do diálogo, mas de um deslocamento na função desses dois elementos cênicos. Se antes, para Artaud, a obra dos grandes trágicos valia pelo espírito que as impregnava, e nossa incapacidade de apreciá-los devia-se à distância que nos separava do momento em que esse espírito se dava como teatro; se depois, a letra do texto funcionou como trampolim ou ponto material de onde lançar as projeções — Artaud pensa agora que, se somos incapazes “de dar de Ésquilo, de Sófocles, de Shakespeare uma idéia digna deles, é muito provavelmente porque perdemos o sentido da física de seu teatro” (OC, IV, 104). Lemos os grandes textos como se não passassem de dissecações da psicologia dos heróis, e perdemos a dimensão material dos gestos e das palavras, dimensão que necessariamente muda com a época. Daí que, mesmo se pudéssemos recuperar e revelar “a profunda humanidade de seu teatro (...) não seria o próprio teatro, que é uma questão de materialização cênica e só vive de materialização” (OC, IV, 104). É esse princípio da materialidade em movimento, que é uma outra versão do princípio metafísico, que desloca o texto dramático e o próprio ponto de partida da criação teatral: não a palavra determinada e o texto fixado *a priori*, mas a *necessidade* da palavra, reativando poeticamente os conflitos que resultaram na criação da linguagem. E isso não da perspectiva da palavra articulada que, manifestada, traz em si esses conflitos já apaziguados e definidos, parализando o pensamento.

A outra perspectiva é a da expressão no espaço e do espaço concreto e extenso: “uma espécie de linguagem a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (OC, IV, 85). Fora do significado restrito e abstrato da palavra, existe sua materialidade sonora e sua materialidade visual: movimento e espaço. Se o significado abstrato remete para o entendimento, tomando a materialidade da palavra como mero suporte que, no limite, é perfeitamente dispensável; a operação material da palavra, que é seu desdobramento produtivo, é uma ação direta e ime-

diata sobre a sensibilidade. Para a operação material, o significado abstrato não é simplesmente recusado — o que se recusa é a separação — mas submetido a uma prova, da qual ela não sairá impune.

De um lado, do lado da materialidade sonora e do movimento, as entonações, o fluxo material da massa sonora que a palavra articulada concentra ao máximo; a operação material aí é sua desconcentração (não confundir esse procedimento com a análise): distribuição espacial do fluxo sonoro, onde o espaço não é mero recipiente, mas a própria condição de seu desdobramento e produção. De outro lado, do lado da materialidade visual e do espaço, as figurações, as coisas e os gestos que, para além da limitação utilitária e da ilustração abstrata, valem por si mesmos no movimento expansivo.

O teatro é o trabalho dessa dupla materialidade, sonora e visual, a operação de fazer uma passar pela outra como condição de sua produção diferencial, explorando seu simbolismo e suas correspondências em relação a todos os órgãos, a todas as dimensões do espaço e da materialidade e todos os planos dos sentidos. Daí que o signo próprio do teatro seja o hieróglifo, tomado como um signo cuja unidade material é uma multiplicidade em expansão que complica a sensibilidade e os outros planos da psiquê. E mais, um signo que não paraliza o movimento e a mobilização de forças que o criou. Se ele coagula as correspondências entre os órgãos e os planos do sentido, por exemplo, o faz espacial e materialmente, ou seja, cristaliza provisoriamente um estado de conflito entre as forças múltiplas que por ele passam e prosseguem. É um signo de passagem com valor provocativo. O hieróglifo é um signo-passagem.

32

Trata-se de uma linguagem material e em movimento no espaço, dirigindo-se em primeiro lugar à sensibilidade pondo-a

em movimento; contra o teatro psicológico que visa o entendimento e a análise. É um teatro de ação e de produção, contra um teatro de compreensão e de rótulos. Dirigindo-se basicamente à sensibilidade, é um teatro de massas, mas não no sentido de ensinar-lhes uma regra de comportamento ou educá-la com vistas a um fim qualquer. Tampouco é um teatro de agitação. Interessa-lhe a produção e a ação do estado poético; ou melhor, a provocação da força poética “que há nas festas e nas massas, nos dias, hoje bastante raros, em que o povo desce para a rua” (OC, IV, 83).

33

“Que haja ou não um público para um tal teatro, a questão primeira é fazê-lo. Em seguida, há na natureza mesma de um espetáculo assim ... ter sempre alguma coisa a oferecer a não importa que público, para quem as coisas representadas serão sensíveis pelo menos em uma de suas acepções” (OC, IV, 251). Esse fragmento, na redação final do primeiro manifesto acabou se reduzindo à seguinte fórmula — “O PÚBLICO: *Primeiro é necessário que esse teatro exista*” (OC, IV, 95). Como se percebe, daí não segue necessariamente que o teatro da Crueldade se proponha como teatro de massa, no sentido corrente dessa expressão. Mas duas coisas parecem claras inicialmente: primeiro, que a perspectiva de Artaud enfatiza a produção de um teatro como necessidade insubstituível; segundo, que o modo de produção próprio desse teatro necessário engloba várias possibilidades no que diz respeito a quem dele participa. A partir dessa segunda observação, pode-se mesmo dizer que Artaud não está preocupado com a diversidade inerente ao público, em qualquer nível que seja. Mas nem por isso se pode concluir que Artaud despreza a inserção do teatro na atualidade e, portanto, sua relação com o público.

É que, do ponto de vista da atualidade que interessa e sobre a qual o teatro tem o poder de agir, a questão do público é secundária. Daí que, ao conceber o teatro da Crueldade como um teatro de massa, não há aí uma opção por um tipo qualquer de público, mas a ênfase na própria natureza do espetáculo. Só assim ele pode pensar um teatro que não seja educativo, em qualquer sentido, mas um teatro que age e faz agir no plano virtual, que é próprio do teatro, no sentido de que nesse plano o teatro conserva e produz seu poder. O estado poético, a festa, não educa, não dirige e nem organiza: ele provoca e libera na medida em que a massa abandona o domínio do constituído e da utilidade e dos significados precisos; recupera a dimensão lúdica ou metafísica onde as forças e os desejos e as ações não se esgotam no fato, mas permanecem ligados a si mesmos na exteriorização.

34

A operação metafísica da linguagem material que agita a sensibilidade consiste na “demonstração experimental da identidade profunda do concreto e do abstrato” (OC, IV, 104). É nessa medida que o teatro *realiza* a metafísica. É que o próprio trabalho expansivo da linguagem remete para um além da linguagem, mantendo viva a ligação desta com as forças que lhe dão origem.

Daí que o problema todo possa ser colocado em dois níveis: do lado puramente material da linguagem, e do lado de sua ação extramaterial. Mas dois níveis em termos, pois dada a identidade realizada entre fundo e superfície — não como identidade fixada, mas em movimento (por isso o hieróglifo é um signo-passagem) — o trabalho da visibilidade é imediatamente a convulsão do invisível, conforme a relação de Duplo. Esse é o poder mágico da linguagem material em movimento espa-

cial: “ela é convidada a dirigir-se não apenas ao espírito, mas aos sentidos, e pelos sentidos a atingir regiões ainda mais ricas e fecundas da sensibilidade em pleno movimento” (OC, IV, 115). Esse poder de ampliar a sensibilidade até seus domínios mais recônditos é a realização da metafísica da palavra, libertando-a de suas dimensões analítico-psicológicas. Noutros termos, parte-se da identidade como dado, para realizar a identidade como movimento de passagem. Por essa razão, o esforço de expandir a linguagem e a sensibilidade não tem qualquer valor “se não há por trás de um tal esforço uma espécie de tentação metafísica real, um apelo a certas idéias inabituais, cujo destino é justamente não poderem ser limitadas, nem mesmo formalmente desenhadas” (OC, IV, 87).

Teatro é provocação: não se trata de fazer vir ao palco idéias estratosféricas, nem mesmo “de assassinar o público com preocupações cósmicas transcendentais” (OC, IV, 90). Mas esse apelo, essas chaves de leitura do espetáculo devem estar presentes; não dizem respeito propriamente ao público, que não precisa captar intelectualmente esses planos. Aliás, preocupar-se com isso, seria diminuir seu valor e neutralizar sua força provocativa. O que importa é que, presentes no espetáculo, criem uma tentação metafísica real, “apelos de ar ao redor dessas idéias” (OC, IV, 87), conduzindo dessa forma a sensibilidade a um estado de percepção mais fino e profundo. É isso o que pretendiam os ritos e a magia, dos quais o teatro é apenas um reflexo, ou seja, provocação.

A metafísica da linguagem não se confunde com a linguagem metafísica que hoje, para a consciência separada, perdeu sua força e poder expansivo. Se para a consciência cindida no interior de si mesma, isolada da força e da diferença, a metafísica é impossível, o teatro com sua linguagem em movimento espacial, concreto e material, é o único meio seguro de provocação terapêutica, consumindo as formas e as significações

através de sua expansão até o conflito profundo das forças em jogo no momento da cisão.

35

Assim, é preciso enfatizar o trabalho da linguagem, em seu lado puramente material.

O hieróglifo é o lugar material onde o concreto e o abstrato se fundem e se projetam, passando um pelo outro; constitui então o signo propriamente teatral. Nesses termos, o hieróglifo é o trabalho e o produto do trabalho da linguagem. Enquanto trabalho, ele põe em jogo e compromete a materialidade visual e sonora das palavras e dos objetos, da luz e da música, dos gestos e dos figurinos. Só que o encadeamento espacial desses elementos está a serviço de uma expressão central que não privilegia nenhum dos elementos particulares: exige-se portanto um sistema de notação especial, uma partitura. O encadeamento espacial não visa à submissão de um elemento ao outro, mas a expansão e a multiplicação de um pelo outro. Assim, por exemplo, os sons podem intervir como personagens para ampliar as relações e estabelecer correspondências inusitadas entre planos diferentes. O espaço cênico, em sua extensão magnética, provoca os meios expressivos a passarem um pelo outro, e não impunemente: um gesto que multiplica uma palavra e se apropria de um objeto, passando por um fluxo de ruídos, não é mais o mesmo gesto, nem a mesma palavra, nem o mesmo objeto e nem o mesmo ruído. A extensão espacial dos elementos cria a multiplicidade analógica e dissociadora, que não amplia simplesmente um significado, mas produz suas diferenças. Passagem, no teatro da Crueldade, significa produção do outro. "Pois eu coloco em princípio, que as palavras não querem dizer tudo e que, por natureza e por causa de seu caráter determinado, fixado uma vez por todas, elas detêm e paralizam o

pensamento, em lugar de permiti-lo e lhe fornecer o desenvolvimento" (OC, IV, 106-7). A passagem produtiva dos meios de expressão uns pelos outros só é concreta e eficaz se complica a materialidade desses meios (e não for desdobramento da significação abstrata); por isso a passagem visa "a conter e utilizar a extensão, isto é, o espaço, e utilizando-o, fazê-lo falar" (OC, IV, 107). O espaço, dessa maneira, é o constitutivo do devir como produção da diferença, e como realização da dialética: "o segredo do teatro no espaço é a dissonância, o desequilíbrio dos timbres, e o desencadeamento dialético da expressão" (OC, IV, 109).

O trabalho material da linguagem, compreendido como dialética no sentido artaudiano, não tem a ver apenas com a superfície, suas dimensões e seus volumes. A multiplicação analógica e dialética das imagens apaga experimentalmente, ou seja, realiza a identidade de fundo e superfície. O signo visível só é hieróglifo na medida em que faz passar por si o avesso de sua criação, ou seja, as forças em conflito, que ele provoca, assume em sua materialidade e expande para além de si mesmo. O que significa que o hieróglifo consome a si mesmo, no esforço de sua produção. Pulverizam-se as aparências e as aparições, segundo o princípio anárquico que rege a profundidade — mas a aparência não emerge, não se produz e nem se consome deixando intacta a força que a impulsionou, e nem sua passagem é inocente: o visível é mágico porque expande "uma atmosfera de sugestão hipnótica onde o espírito é atingido por uma pressão direta sobre os sentidos" (OC, IV, 12).

Assim, na ordem e no domínio do visível, o princípio operatório é o da dissonância, como efeito de superfície da passagem dialética dos significados e das formas e do movimento de uma significação a outra, de uma forma a outra. O fluxo dissonante dos hieróglifos visíveis é o trampolim, o ponto instável e perigoso onde as aparências se mantêm como fulgurações que, tão logo emergem, mergulham novamente no reino escuro e

caótico de onde vieram e prosseguem seu trabalho de provocação. “O espetáculo, composto assim, assim construído, se ampliará, por supressão do palco, à sala inteira do teatro e, partindo do chão, ganhará as paredes sobre passarelas leves, envolverá materialmente o espectador, mantê-lo-á num banho constante de luz, de imagens, de movimentos e de ruídos ... não haverá descanso, nem lugar vazio no espírito ou na sensibilidade do espectador. Isto quer dizer que entre a vida e o teatro não se encontrará mais limite claro, nem solução de continuidade” (OC, IV, 121-2).

36

Resumindo: o conflito expansivo dos meios expressivos, no e do espaço, trabalhados em sua materialidade pura segundo o princípio dialético da analogia e das dissonâncias, faz falar a extensão pela concentração intensiva de signos, “como minas introduzidas numa muralha de rochas planas, e que fizessem nascer de repente gêiseres e buquês” (OC, IV, 94). O povoamento do espaço escavado em sua materialidade faz do visível um estado transitório e fugaz, nem por isso menos verdadeiro, segundo o princípio da repartição dialética das idéias-força na multiplicidade de planos e sentidos que expandem a sensibilidade até o ponto máximo de tensão onde tudo pode ser constituído, ou onde tudo mergulha no caos. A essa linguagem Artaud designa “meio de ilusão verdadeira” (OC, IV, 89), que recoloca o homem no seu lugar, “entre o sonho e os acontecimentos” (OC, IV, 90), no domínio “em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu próprio canibalismo, transbordam para um plano não suposto e ilusório, mas interior” (OC, IV, 89).

O teatro funciona como provocação metafísica face ao mundo objetivo e ao mundo interior, pondo em causa a realidade e o lugar do homem. O teatro não substitui a vida, mas a manifesta como conflito e como espasmo poético onde o criado habita sempre os limites tensos do incriado. O teatro da Crueldade é a consciência lúcida desse estado filosófico da matéria, a consciência aplicada de uma liberdade que age.

37

O teatro como um banho de eletricidade psíquica onde retemperar periodicamente o intelecto (OC, IV, 246).

Teatro alquímico, teatro mágico, teatro metafísico, teatro da prova: todas designações abandonadas, pois não passariam de “um grande gracejo para as pessoas não informadas” (OC, IV, 139). Teatro da Crueldade é um nome de caráter limitativo, mas vale por si mesmo, e é concreto: “Teatro dá imagem, crueldade também” (OC, V, 143). E há uma outra razão para essa escolha. Na produção de um texto, facilmente um autor é levado a valer-se da sua distribuição em parágrafos ou do seu título como elementos parasitários e, para o título em particular, como manifestação do triunfo de um sistema. Mas o verdadeiro autor toma esses elementos como provocação, e busca dar-lhes vida e necessidade orgânica. “Crueldade” corresponde melhor a essa necessidade do criador: amplia o texto interna e externamente. Nesse caso, expande a própria palavra “crueldade”.

Duas idéias aparecem na primeira justificativa da escolha do título: “um fato humano é que não há espetáculo logrado sem um elemento de crueldade” (OC, IV, 139); “trata-se de um apetite metafísico de crueldade, que é aquele pelo qual os

mundos se refazem” (OC, V, 143). Essas duas idéias não remetem para questões diferentes, mas para dois aspectos, ou dois planos entrecruzados que elucidam o que Artaud designa como poesia — espaço vital onde se move e se alimenta o teatro, e também o mundo. A idéia de crueldade expressa o princípio poético e o princípio ontológico, como duas faces da mesma força poética em sua expansão dialética, princípio de vida.

São as *Lettres sur la cruauté* que estabelecem com mais clareza a natureza ontológica da crueldade como princípio de vida, recusando seu sentido banal “de procura gratuita e desinteressada do mal físico” (OC, IV, 98), além de caracterizarem como surgiu a designação: “a crueldade não se acrescentou ao meu pensamento; sempre viveu nele: mas era preciso que eu tomasse consciência” (OC, IV, 98).

O projeto teatral de Artaud repousa sobre a busca do princípio de uma ação efetiva e verdadeira que, agindo sobre a sensibilidade, possa expandi-la e refiná-la. A questão, assim, é a da mobilização de formas e significações que, em lugar de aprisionar e determinar a sensibilidade, possam em seu movimento de geração e consumo agir sobre ela no sentido de sua liberação do já constituído ou, o que é o mesmo, corroendo as mediações dadas entre a força e a figura, entre o desejo e o ato, entre o fundo e a superfície. É como se a potência de uma força não pudesse ser avaliada pelas formas que cria em sua manifestação, mas pela sua própria potência de manifestar-se em formas que se expandem, transformam e multiplicam a potência.

Assim, a crueldade deve ser entendida como “apetite de vida, rigor cósmico e ... necessidade implacável” (OC, IV, 98). A crueldade é o princípio constitutivo das formas, não porque gera formas, mas porque não pode não gerá-las na afirmação da potência da força. O que é afirmado, é a potência, e não a forma, que no entanto afirma a potência como princípio ge-

rador da qualidade e da diferença. Daí que a crueldade, qualidade da potência, se manifeste no antagonismo, no combate do que se opõe e do que resiste à produção das formas e que, na oposição e na resistência, é a própria afirmação da potência e da forma. Assim, a crueldade não é o resultado de um conflito, seu efeito segundo, mas a condição e o desdobramento do antagonismo.

Toda criação de formas é o resultado de uma ação, e é um bem; é um “turbilhão de vida que devora as trevas” (OC, IV, 99). O princípio criador de formas não pode não criá-las — “o deus oculto, quando cria, obedece à necessidade da criação que se impõe a ele próprio” (OC, IV, 99). O exercício ineludível de sua potência exige “no centro do turbilhão voluntário do bem, um caroço de mal cada vez mais reduzido, cada vez mais comido” (OC, IV, 99). O bem é sempre essa face exterior que exige necessariamente a face interna do não-constituído, do caos e do mal. A crueldade é a necessidade implacável e o rigor com que o princípio de vida manifesta sua potência de criação. A essa crueldade originária, se superpõe uma outra crueldade, que é a do esforço da ação, produzindo o bem. “No mundo manifesto, e metafisicamente falando, o mal é a lei permanente, e aquilo que é um bem é um esforço e já uma crueldade acrescentada à outra” (OC, IV, 100).

É bem verdade que o mal, o incriado, o caos, se reduz cada vez mais, mas sendo condição necessária do exercício do bem, deve haver um ponto onde todas as formas reencontram seu limite de retorno ao caos.

O princípio de vida se opõe ao princípio de morte, mas a qualidade de sua potência exige sempre a recolocação do princípio antagônico — “a vida é sempre a morte de alguém” (OC, IV, 98) — e assim a vitória definitiva da vida complica necessariamente o predomínio absoluto do princípio de morte. É esse rigor cósmico implacável, e a consciência lúcida dessa

lei, que coloca as formas e sua produção sempre no limite do caos, que é a crueldade. “É com crueldade que as coisas se coagulam, que se formam os planos do criado” (OC, IV, 100), mas é também com crueldade “que cada vida mais forte passa através das outras, portanto as devora num massacre que é uma transfiguração e um bem” (OC, IV, 100).

38

O teatro pode ser produção contínua, o espaço de devir do mundo, das coisas e do homem; e não pode fugir a essa necessidade cruel, ou deixar de submeter-se a esse determinismo superior. O teatro da Crueldade é o exercício dessa necessidade, mas consciente e lucidamente. “Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada” (OC, IV, 98). É bem verdade que o teatro, enquanto se submete ao princípio criador, visa sobretudo colocar o espírito, pela agudização da sensibilidade, na via da verdadeira produção, preparando-o e refinando-o. Mas é que ele não pode mais ser magia e rito, apenas reflexo; porém um reflexo ativo. Não sendo mais mágico, tampouco precisa degenerar até ser apenas imitação do princípio de vida. Ele pode ser provocação desse princípio, seu exercício possível, o exercício de uma “criação da qual só possuímos uma face, mas cujo acabamento se dá noutros planos” (OC, IV, 88). O trabalho da materialidade, assim, revela e exercita o poder do teatro: “No estado de degenerescência em que estamos, é pela pele que se fará entrar a metafísica nos espíritos” (OC, IV, 95).

39

A revolução do teatro e o teatro da revolução têm como ponto de partida essa idéia da ação levada ao extremo, mas no

plano virtual. Virtual porque o mais importante não é o efeito sobre o domínio dos fatos, mas a agitação e o despertar das forças vivas que subjazem às imagens, às formas e às significações. A verdadeira revolução é a provocação do estado poético. No teatro e na revolução, as formas valem não por sua fidelidade às formas do real constituído, mas pela força de provocação, pela sua violência e por sua qualidade de por em movimento a sensibilidade. Como na linguagem onírica. A linguagem do teatro construído segundo o princípio da crueldade, como revolução realmente empenhada, tem a força de um sonho, e nenhum proveito imediato para a realidade. A eficácia dessa linguagem é a de refinar a sensibilidade em seu desdobramento espacial, onde abstrato e concreto são estados diferenciais do mesmo fluxo vital. O poder do teatro e da verdadeira ação revolucionária não é o de criar o futuro, mas o de agitar o presente, pelo seu avesso.

40

“Parece-me, numa palavra, que a mais elevada idéia do teatro que existe seja aquela que nos reconcilia filosoficamente com o Devir, que nos sugere através de todas as espécies de situações objetivas a idéia furtiva da passagem e da transmutação das idéias nas coisas, mais do que aquelas da transformação e do choque dos sentimentos nas palavras. Parece ainda, e é bem de uma vontade semelhante que o teatro surgiu, que ele não deva fazer intervir o homem e seus apetites a não ser na medida e sob o ângulo no qual ele se encontra magneticamente com seu destino. Não para sofrê-lo, mas para medir-se com ele” (OC, IV, 105).

TEATRO E CULTURA

E se ainda há alguma coisa de infernal e verdadeiramente maldita nesse tempo, é deter-se artisticamente sobre as formas, em lugar de ser como supliciados que queimam e fazem signos sobre suas fogueiras (OC, IV, 14).

1

A leitura do obscuro e melancólico Heráclito, como o caracterizou a tradição, é um dado fundamental, embora não exclusivo, da compreensão não tanto das origens e dependências das elaborações de Artaud, mas sobretudo de como elas se alimentam. Sem dúvida, outros dados igualmente importantes seriam os grandes livros do Oriente e autores dos primeiros séculos cristãos.

Não é preciso ver na escolha dessas leituras a preocupação pedante com o exótico, nem mesmo a busca de um sistema de pensamento alternativo. Nada mais distante de Artaud que o interesse erudito, ou o esforço de construção de um sistema de representações que desse conta da totalidade do real. Assim,

ele pode dizer que “se conheço mal a Psicanálise de Freud ou a de Jung, em compensação estudei de muito perto a Cabala no ‘Zohar’ ou ‘Sepher Ietzira’ e, à sua luz, como à de alguns escritores cristãos dos primeiros séculos, encontrei uma explicação das coisas que me satisfaz integralmente” (OC, X, 135) — mas também sabemos o que é para ele um “sistema para pensar”: “Eu não diria que os sistemas filosóficos sejam coisas para aplicar-se direta e imediatamente; mas de duas coisas, uma: ou esses sistemas estão em nós e nos impregnam ao ponto de viverem aí, e então que importam os livros? Ou não estamos impregnados deles, e então não merecem nos fazer viver; e de qualquer modo, que importa seu desaparecimento?” (OC, IV, 10).

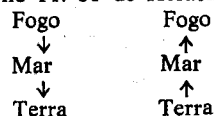
O que interessa a Artaud, e o que ele procura no Oriente, na Grécia, no México, etc., não é um modelo de cultura ou de pensamento, mas dos vestígios dessas culturas tirar uma idéia de cultura, “uma idéia que é inicialmente um protesto” (OC, IV, 11).

2

Eu estou em disponibilidade de poesia (OC, I*, 38).

O diagrama cosmológico de Heráclito¹ na interpretação nietzschiana, talvez permita a construção do diagrama poético de Artaud.

¹ O processo do mundo físico pode ser diagramaticamente expresso assim, com base no Fr. 31 de Heráclito:



Cf. KIRK, G. S., *Heraclitus. The Cosmic Fragments*. Cambridge, 1954, p. 332.

A elaboração da idéia da Crueldade, para Artaud, se desdobra no que não seria incorreto chamar de cosmologia artaudiana: o que se manifesta é sempre resultado de um ato necessário e voluntário, que devora o incriado; assim, o bem ou a forma é o resultado de uma devoração do mal e do caos, mas que, por essa mesma razão, exige a afirmação deste. Por isso o mal é a lei permanente, e o bem sempre um esforço — uma crueldade sobreposta a outra. Nessa dualidade afirmativa, onde o caos é condição necessária da produção da forma, o caos reduz-se perigosamente, até o ponto em que todas as formas oscilam no limite de retorno ao caos. A crueldade é o rigor absoluto dessa lei cósmica, pela qual uma forma, ao se afirmar, afirma também sua negação — e é ainda a consciência aplicada e lúcida desse modo de exercício da vida. Entende-se assim porque a figura do fogo é uma das imagens mais recorrentes em Artaud como metáfora da vida: ele é um impulso ou um desejo cego e irrazoável que se consome para se produzir, ou vice-versa; e não pode deixar de fazê-lo. “Fogo perverso que ascende, / projeção perfeita e símbolo da vontade irritada e que se rebela, / imagem *única* da rebelião, / o fogo separa e se separa, / ele mesmo desune e queima, / o que ele queima é ele mesmo, / ELE SE PUNE” (OC, VIII, 121).

Para Heráclito os pares de qualidades antagônicas que se sucedem não são essências eternas, mas formas mutáveis do fogo, que ele produz e que o alimentam. Daí que, no mundo físico, o uno seja simultaneamente o múltiplo, e o devir o jogo inocente do fogo consigo mesmo até a saciedade. Jogo e necessidade se reconciliam nessa visão estética do mundo: é por capricho inocente e por instinto de jogo que começa a criação, mas uma vez iniciada, tudo se dispõe segundo uma lógica rigorosa de articulações internas, que é o próprio jogo. Nesse jogo necessário, o homem não tem qualquer privilégio (a noção de piedade ou de redenção estão excluídas), mas se sua alma par-

ticipa do fogo, ele sabe que os deuses, o mundo e ele próprio estão "para além do bem e do mal".²

A intuição estética de Heráclito é possível porque ele considera a realidade do ponto de vista das condições de possibilidade *a priori* de toda experiência. O homem cuja alma é úmida e que está fechado em seus limites (os da experiência real) vê as coisas separadas, escapando-lhe a harmonia, a continuidade e a perfeita justiça do jogo permanente do fogo consigo mesmo: "os olhos e os ouvidos dos homens e, de modo geral, seu intelecto, são maus testemunhos, quando o lodo úmido ocupa suas almas. Por que é assim, não se pergunta, assim como não se pergunta por que o fogo se torna água e terra".³

Mas Artaud, homem moderno, não pode mais cindir a experiência real da experiência possível. Mas tampouco pode tomá-las como uma unidade dada e realizada: daí que toda a poética artaudiana tenha como fulcro a passagem dialética do possível para o real, não como dois termos dados, e sim como produção de um e de outro, combate cruel onde um é o duplo do outro, como seu desdobramento metafísico. Toda forma é manifestação resultante desse conflito, e também o ponto material por onde as forças em jogo passam, se expandem, se transformam e se multiplicam, consumindo-a. De modo que a visibilidade ou o domínio da experiência real, enquanto real, é uma provocação e um desafio ao invisível e ao possível.

Essa cosmodicéia (que é também uma cosmofania) tem sua metáfora mais viva na figura do fogo como imagem sensível ou duplo da Crueldade. Heráclito concebe a multiplicidade como formas mutantes do fogo, que ele produz e consome, de

² A expressão é empregada, com base nos Fr. 57 e 61, por BURNET, J., *Greek Philosophy*. Part. I, Thales to Plato. London, Macmillan, 1928, p. 62.

³ NIETZSCHE, F., 'A Filosofia na Época Trágica dos Gregos'. In: *Obras Incompletas*, seleção de G. Lebrun, trad. de R. R. Torres Filho. Col. Os Pensadores, vol. XXXII. São Paulo, Abril, 1974, p. 45.

modo que o conflito das qualidades contrárias é o jogo do fogo consigo mesmo, segundo a lei eterna da justiça. Para Artaud, o fogo é a vontade de vida em rebelião contra a morte, mas que por isso mesmo precisa afirmá-la. Nesse sentido, a multiplicidade não é para Artaud o modo de manifestação do uno e o próprio uno, mas a afirmação da vida que se produz a si mesma como diferença, afirmando a morte. O que está em jogo não é a sucessão alternada dos contrários regida pela justiça universal, mas a produção múltipla das séries diferenciais de formas como provocação da vontade de vida e da vontade de morte. De modo que uma forma se constitui sempre no limite extremo, além do qual tudo mergulha no indiferenciado. O fogo se pune não porque queira negar a si mesmo, e mergulhar no seu contrário, mas porque quer afirmar-se, porque quer a si mesmo, mas não pode fazê-lo ou querê-lo, sem querer também o seu contrário e sua própria destruição. O fogo heracliteano é inocente; o de Artaud, trágico.

"Por que o fogo se transforma em água ou terra": eis a pergunta que o heracliteano não faz. A sua pergunta é por que há água e por que há terra. A sua pergunta não é pelas justificativas do jogo, mas pelas suas regras, pela necessidade que o jogo engendra. Essa perspectiva também é a de Artaud: a vontade de criação é una e sem conflito, e como tal não se pergunta pelas suas razões. O que realmente conta é o segundo tempo da criação, o tempo do Duplo que é o da repartição dialética da idéia na matéria. Esse é o drama essencial que se exterioriza, que não pode deixar de fazê-lo, e que contém de uma maneira simultaneamente una e múltipla os princípios do teatro. Talvez seja esse o diagrama poético fundamental: como o jogo, a idéia quer exteriorizar-se, mas só pode fazê-lo através do que lhe resiste; sua tragédia é que para produzir-se, deve produzir-se como diferença, diferença de si e diferença do outro, consumindo a si mesmo e ao outro, para também produzir a ambos. O teatro é assim uma necessidade primordial: ele repete o se-

gundo tempo da criação e, assim, é o mais elevado exercício da dialética.

Desse ponto de vista, Heráclito assume a perspectiva do deus, da vontade una, do primeiro tempo da criação. Por essa razão, sua intuição é estética. Artaud parte essencialmente de uma intuição poética, uma poética trágica e cruel para apontar o teatro no próprio coração da produção da realidade.

3

Não há crueldade sem consciência, uma consciência aplicada que dá a todo ato de vida sua dimensão cruel. A consciência, então, está do lado do segundo tempo da criação, no tempo do duplo e do conflito. Do ponto de vista do absoluto, nada é necessário. Mas do ponto de vista da anarquia que se organiza e do combate dos deuses-princípios no caos, a consciência é simultaneamente uma forma gerada pelos princípios em luta e um ponto organizado por onde o combate passa e se expande.

Nesse universo agônico, o homem tampouco tem qualquer privilégio, nem a sua natureza está dada desde sempre como forma acabada. Uma força diferencial na luta, ele tem contudo a dignidade de poder medir suas forças contra o destino, o que necessariamente implica em desdobrar-se e expandir-se no movimento de produção de si mesmo como diferença.

No tempo e no espaço do duplo, o homem não é livre, no sentido de que pode dispor de sua natureza. Produto de um estado de conflito das forças, mas por isso mesmo uma forma organizada por onde as forças passam e se expandem. Nisso reside a dignidade: ele pode dar nome aos princípios, provocando-os e dirigindo sua produção, mas assim ele também se consume e se produz. E a cultura autêntica é isso: aquela que mergulha o homem no centro do fogo, de onde ele emite signos e produz formas que o produzem como diferença. A cultura e

o teatro são uma única e mesma atividade múltipla, na medida em que repetem o drama essencial, conduzindo rigorosamente as formas e os princípios até o ponto para além do qual há o caos. Mas esse é o ponto onde todas as formas, inclusive o homem, têm sua origem e sua fonte de alimento.

4

O crivo é um momento terrível para a sensibilidade, a matéria (OC, I*, 109).

Para apresentar-se aos leitores ingleses (meados de 1946), assim inicia Artaud sua carta a P. Watson: “comecei na literatura escrevendo livros para dizer que não podia escrever absolutamente nada, meu pensamento, quando eu tinha algo a dizer ou a escrever, era o que mais me era recusado” (OC, XIII, 230). Nessa mesma carta, que Bataille considerou introdutória à leitura da obra de Artaud (cf. OC, XII, 334), lê-se um pouco adiante: “Repito, jamais pude viver, pensar, dormir, comer, escrever / e eu sempre escrevi apenas para dizer que não fizera nada, não podia fazer, e que fazendo alguma coisa na realidade não fazia nada. Toda minha obra foi construída e só poderia sê-lo sobre esse nada, / sobre esse massacre, essa luta de fogos extintos, de gritos exangues e carnificinas, / não se faz nada, não se diz nada, mas sofre-se, desespera-se e combate-se, sim, creio que em realidade combate-se” (OC, XII, 236).

As duas afirmações a respeito da obra e da vida remetem para um vazio nuclear, central, mas com uma diferença sensível: no início, o vazio como uma ausência; depois, o vazio como presença, como um nada ativo. O vazio só pode ser ativo como combate, não contra ele, mas à sua borda. Um precipício pode hipnotizar, mas também pode provocar e ser provocado,

e não como dois movimentos que partem de realidades isoladas: a natureza da provocação poética é tal que o provocador é ele mesmo provocado, provocando o outro, como o fogo.

Tomar a trajetória de Artaud como uma unidade de vida e obra, no sentido de que a obra é o esforço para captar ou expressar noutro nível a experiência — ou então isolar ambos, afirmando a autonomia e o desenvolvimento imanente da obra em relação ao vivido: eis aí duas posições que Artaud rejeita explicitamente desde o início. É que, em Artaud, a relação entre vida e obra só pode ser concebida como combate, no sentido de provocação de uma pela outra, da qual nenhuma sai intacta, nem justificada ou mesmo nomeada. Se Artaud pode dizer aos seus futuros leitores ingleses que “minha obra fala muito menos do que minha vida sobre tudo isso, mas ela o diz” (OC, XII, 239), não é porque haja alguma carência na obra em relação à experiência — algo como um limite *a priori* entre o efável e o inefável — mas porque o combate sempre se reacende noutro nível, para além da obra, mas através dela. Nesses termos, a “obra” se dá não como expressão do combate da vida, mas ambas se dão como produto e como produção do combate, como signos-passagem de forças que não lhes são anteriores, mas que nelas e por elas se produzem e se consomem, produzindo-as e consumindo-as. “Eu me recuso a fazer diferença entre os minutos de mim mesmo. Eu não reconheço plano no espírito” (OC, I*, 49). É que a vida e a “obra” se comunicam em todos os planos, no sentido de que uma multiplica e reparte dialeticamente a outra, como produção de séries diferenciais de duplos. Se a obra é o duplo da vida, a vida é o duplo da obra, de modo que não se pode justificar ou nomear, apenas e cruelmente viver: “aquele que vive não repousa e não sabe se é felicidade ou *miserere*, / inferno ou paraíso: / Ele vive e é tudo” (OC, XII, 238).

Mas isso implica, na rigorosa lógica de Artaud, que o pró-

prio coração da vida é um buraco, o vazio, um saltò, um corte radical, “a fenda de onde saiu a ferida” (OC, XII, 236).

É o momento do nascimento: “Eu não me lembro de ter nascido em Marseille na noite de 3 para 4 de setembro de 1896, como indica minha certidão de nascimento, mas lembro-me de ter debatido uma questão grave, num lugar que não era uno, situado em algum ponto entre o espaço e um mundo sinistro, fortuito, invisível, grotesco, espantosamente inexistente. / O espaço conduzia a uma escala de vidas onde eu não via interrupção de meu ser, / o mundo sinistro, monstruoso, grotesco, era este desta vida” (OC, XII, 232). A questão grave não se coloca entre a vida e a morte, mas entre a totalidade indiferenciada e a individualização. Para a totalidade indeferenciada, nada é necessário. A morte está do lado da vida; ela é mesmo “uma história que eu deveria viver vivo” (OC, XII, 233). A morte, assim, não é passagem para uma vida posterior, nem retorno a anterior; ela não conduz para fora da vida, mas é passagem da própria vida como produção da individualidade. Necessidade cruel da vida de produzir-se sempre a si mesma como diferença, a morte se dá quando a força vital, querendo-se necessariamente a si mesma, quer saltar para fora, e permanece sempre do lado de dentro: “o corpo é um tronco do qual não se é mais do que uma folha quando se percebe que se está morto, e que não se está fora, mas dentro” (OC, XII, 232-3) — e assim “o morto tem apenas uma idéia: voltar ao seu cadáver, retomá-lo para ir em frente” (OC, XII, 233).

Não é a presença da morte na vida que faz de seu centro um vazio, pois vida e morte são apenas duas faces da força multiplicadora e produtora da vontade de vida, no segundo tempo da criação. E sim que a vontade de produção do duplo se dá sempre no limite extremo de sua impossibilidade; ou melhor, toda produção da força vital exige — provoca e é provocada — pelo nada. Se não há caminho de volta, tampouco há qualquer possibilidade de cobrir definitivamente com a vida

esse vazio nuclear. A vida combate sempre e necessariamente à beira do indiferenciado, quadriculando o nada para provocar a emergência da diferença, e assim o reafirma. O que fez o “pobre M. Antonin Artaud”? “Eu fui perseguido por essa arlequinada sinistra de um poço em etapas de textos sobrepostos uns aos outros e que figuram num único plano, como o crivo (*grille*) de uma quadriculação (*quadrillage*) secreta (...) (OC, VII, 231). A profundidade e a superfície: o movimento dialético da produção é de dentro para fora, e o fora é o ponto material de provocação, emergência e passagem do dentro, antes de mergulhar novamente, e retomar o combate sempre mais em baixo.

5

Certamente M. Blanchot tem razão ao apontar a arbitrariedade de uma divisão em períodos da obra/experiência de Artaud, embora reconheça sua utilidade para a compreensão do “sentido diferente e complexo dos acontecimentos críticos aos quais ele foi chamado”.⁴

Parece que a arbitrariedade da divisão pode ser de dois tipos: ou apaga as diferenças em nome de uma unidade profunda que se manifesta diversamente; ou marca a originalidade absoluta das diferenças de modo a apagar o movimento de sua produção como diferença. Nos dois casos, a arbitrariedade parece residir no fato de que a divisão privilegia ou a profundidade ou a superfície, e não consegue dar conta do movimento dialético da produção de uma na e pela outra; ou seja, ambas recusam o tempo e o espaço da ruptura, do nada, do salto da vida, que são o modo da produção dialética para Artaud: “eu sempre escrevi apenas para fixar e perpetuar a memória desses

⁴ BLANCHOT, M. ‘La cruelle raison poétique’. In: *L’entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 435.

cortes, dessas cisões, dessas rupturas, dessas quedas bruscas e sem fundo que...” (texto interrompido, OC, XII, 235). Parece claro que uma divisão feita a partir desse ponto incerto, de onde se lança a vida/obra, é *necessariamente* arbitrária, posto que se coloca do lado do múltiplo. Mas é uma arbitrariedade que provoca outras divisões, que é em si mesma exigência de outras divisões diferentes e que, talvez, possa escapar ao olhar do crítico que calcula e enrijece, pois é exterior: “eu, Antonin Artaud, empurro, empurro, vós, crítico, apascentais minha extremidade visível” (OC, XII, 236).

6

O mal-entendido evidente que percorre a *Correspondance avec Jacques Rivière* é que este parece situar a inquietude de Artaud ao nível de uma busca natural pela expressão coerente e harmoniosa que, com um pouco de paciência, ainda será lograda (cf. OC, I*, 26). Para Artaud, contudo, o que está em jogo não é a relação entre suas potencialidades e suas realizações, mas uma ausência radical de pensamento, um desperdício que o ameaça permanentemente, de modo que é preciso fixar qualquer forma emergente dessa incerteza, não para agarrar-se à vida, mas pelo medo de não morrer por completo. O nada, o vazio, não é uma ameaça exterior ao pensamento, mas sua própria essência. O sofrimento é isso: que a morte não seja completa, que talvez não seja possível morrer. Não há nenhuma obra em suspenso, nenhum julgamento literário a ser feito: o combate é mais embaixo.

Daí que não seja surpresa, como observa Blanchot,⁵ que Artaud possa descrever com tanta maestria sua “anomalia psi-

⁵ Cf. BLANCHOT, M., ‘Artaud’. In: *Le livre à venir*. Coll. Idées. Paris, Gallimard, 1959, p. 55.

quica” quando escreve a Rivière: nesse nível a linguagem serve a fins ordinários. Mas no poema, a linguagem é produção, é o pensamento produzindo-se a si mesmo como nada e como impossibilidade de suportar a falta — “entre o pensamento como separação e a vida inseparável do pensamento.”⁶ Daí que a criação se dê sobre a impossibilidade de criar, que é a essência da poesia; e que, mesmo não se dando “uma coesão constante de forças sem a qual toda a verdadeira criação é impossível”, não se pode “condená-lo ao nada sob o pretexto de que ele só pode dar fragmentos de si mesmo” (OC, I*, 40).

A questão da expressão literária então é secundária; as formas são pedaços de gelo e toda escritura é porcaria quando quer precisar o que se passa no pensamento. Entre o pensamento e a palavra há uma discordância radical, porque a rede das palavras recobre o vazio essencial do pensamento. Mas é preciso combater pelas formas — “é minha fraqueza e meu absurdo querer escrever a todo preço, e me exprimir” (OC, I*, 30, grifo de Artaud) — construir-se, refazer-se. Só quem sofre tem o direito de falar, e o direito à esperança de lograr por fim a união do pensamento e da vida “numa espécie de inconsciência feliz” (OC, I*, 29): o jorro pleno da vida que é também a morte plenamente conquistada. “Sim, eis agora o único uso ao qual pode servir daqui em diante a linguagem, um meio de loucura, de eliminação do pensamento, da ruptura, o dédalo das desrazões, e não um DICIONÁRIO onde os pedantes da margem do Sena canalizam seus acanhamentos espirituais” (OC, I**, 34).

Mas, nesses termos, a discordância entre o pensamento e a palavra é o desdobramento de uma separação anterior, que afeta a própria existência e a coloca em suspensão sobre o vazio central que é sofrimento: “esta dor plantada em mim como uma cunha, no centro da realidade mais pura, neste lugar

⁶ BLANCHOT, M., ‘La cruelle raison poétique’, op. cit., p. 434.

da sensibilidade onde os dois mundos do corpo e do espírito se encontram...” (OC, I*, 114). É a ausência de alma, ponto intermediário entre o espírito e o corpo, que forma o vazio e coloca a vida e a obra em suspensão. Daí que o elemento ígneo do pensamento não possa se expandir, repartir-se pelo corpo e apropriar-se da vida, mas se fixe em pedaços de gelo e a individuação permaneça suspensa entre a vida e a morte, uma “múmia de carne fresca”: o pensamento não passa até a vida e não consegue apropriar-se de si mesmo, fogo extinto ou virtual, e o corpo não alimenta mais o pensamento.

*Esta carne não se toca mais na vida,
esta língua que não chega a ultrapassar sua casca,
esta voz que não passa mais pelas vias do som,
esta mão que esqueceu mais que o gesto de tomar,
que não chega a determinar o espaço onde ela
realizará sua preensão,
este cérebro enfim onde a concepção não se deter-
mina mais em suas linhas,
tudo isso que faz minha múmia de carne fresca dá
a deus uma idéia do vazio onde a necessidade
de ser não me colocou* (OC, I**, 57).

Por essa razão mesmo, a forma é um crivo, e tem uma ambivalência radical: de um lado separa o espírito do corpo, paraliza o pensamento no fragmento introduzindo o nada, a abertura; mas é também o fogo purificador, a esperança desesperada de que enfim uma unidade se dê num plano superior, consumidos os fragmentos num cadinho para a regeneração absoluta.

Entende-se dessa forma o sentido ao mesmo tempo negativo e positivo do vazio nessa primeira constelação do trajeto artaudiano: negativo porque é laceramento interior e fragmen-

tação; positivo porque permite e exige o mergulho para fora da individualidade na vertigem do caos regenerador.

Só que, nesse momento, todo o drama é interior ou mental, e como um estado mórbido de natureza pessoal, e essa dimensão não desaparecerá dos textos posteriores, pois mesmo em 1946 Artaud pode dizer a P. Watson: “Eu sempre fui apenas um doente” (OC, XII, 235). Mas isso não impedirá — ao contrário, é preciso ver que exigiu — a multiplicação do drama até o plano da cultura, cujo exercício ocidental será para Artaud entendido como a repressão maciça da alma.

7

“O drama é a forma mais alta do espírito. Está na natureza das coisas profundas o defrontar-se, o combinar-se, o deduzir-se. A ação é o próprio princípio da vida” (OC, I*, 216). Daí que tudo se passe no “vasto tecido mental” de Uccello/Artaud. Todos os caminhos da alma estão perdidos. A cena se passa em três planos: um para Uccello/Artaud, outro para Brunelleschi e Donatello, e o terceiro, menor, para Selvaggia. Selvaggia ama Uccello e, abismada em sua contemplação, está a ponto de morrer de fome. Ela não se materializa, dando-se como motor imóvel de um drama que se desdobra em muitos planos: a ponto de morrer por amor a Uccello, é pura inconsciência e, assim, ignora seu desprendimento. Uccello constrói sobre esse desprendimento uma bela espiritualidade, acima da vida, e não em Selvaggia, que ignora. Seu problema, nesses termos, é radicalmente impensável: “determinar-se como se não fosse ele mesmo a determinar-se, ver-se com os olhos de seu espírito sem que sejam os olhos de seu espírito” (OC, I**, 9). Mas há também uma questão mais estúpida, que é a de saber se Uccello dará de comer a Selvaggia. Uccello é o espírito “não precisamente *puro*, mas destacado” (OC, I*, 56).

E há Brunelleschi que ama Selvaggia, e que acusa Uccello de deixá-la morrer de inanição. É que Brunelleschi, enraizado na terra, deseja a mulher de Uccello: “ele só pensa no coito” (OC, I*, 56). Com sua verdadeira voz de teatro, sonora e encarnada, ele acusa Uccello/Artaud: “Ês de sangue também, *les Oiseaux*” (OC, I**, 11) — e esculpe a vida, dá formas às formas da vida. Mas para Uccello ele é construtor de ossários, aquele que dá um rosto à mentira e a estabiliza na eternidade do tempo.

E há também Donatello — “São Francisco de Assis antes dos estigmas” (OC, I**, 13; OC, I*, 55) — espírito superelevado que, mantendo os pés na terra, não a olha mais. Uccello não ignora a sexualidade, mas “a vê vitrosa e mercurial, e fria como o éter” (OC, I*, 56); Brunelleschi é a sexualidade telúrica; Donatello, “ele acabou de sentir sua falta” (OC, I*, 56), corpo purificado, que conhece a linguagem do verdadeiro amor em sua extensão tranqüila que une o espírito e o corpo.

“A discussão torna-se um imenso teatro” (OC, I**, 13), um teatro que se passa na imanência do espírito de Uccello/Artaud.

Essa constelação dilacerante de forças em combate sobre uma ausência ativa, que evidencia a natureza profundamente teatral da poética de Artaud, em certo sentido subjaz à sua obra. Mas não implica que lhe dê uma unidade, pois a natureza teatral desse combate o impede, obrigando a vida e a obra a uma multiplicação cujo destino “ainda não somos capazes de levar em conta como seria preciso”.⁷ O espírito destacado, o espírito enraizado e o espírito pacificado: esses são os três pontos que, desdobrando-se através de um conflito entre si, multiplicam-se nas séries diferenciais de textos e experiências. E desse ponto de vista, compõem três complexos que poderiam

⁷ BLANCHOT, M., ‘La cruelle raison poétique’, op. cit., p. 432.

eventualmente sugerir três “períodos”: o complexo Uccello, o complexo Brunnelleschi e o complexo Donatello — correspondendo grosseiramente:

- até o rompimento com o movimento surrealista (fins de 1926);
- até a viagem ao México e à Irlanda (1937);
- da fase final do internamento em Rodez até a morte de Artaud (04.03.1948).

Mas a questão está longe de ser tão simples. Além da óbvia arbitrariedade dessa periodização — em 1928 há uma breve reconciliação com os surrealistas; os textos de *L'Art et la Mort* são publicados em 1929; a preocupação com o cinema parece não ter qualquer lugar aí; não se tenta situar os textos da “conversão” ao cristianismo, etc. — corre-se o risco de pressupor nessa divisão uma espécie de via para a purificação, algo como uma vida, paixão, morte e ressurreição de Artaud. Valha, contudo, a tentativa de balizar as elaborações, do ponto de vista do teatro.

E nesse sentido, o drama mental de Uccello/Artaud revela a chave de sua multiplicação. Simultaneamente na vida e acima dela, no espaço rarefeito em que habita quem ao mesmo tempo quer ser espetáculo e espectador, resta a Uccello laborar fragmentos: “dois ou três signos no ar, qual é o homem que pretende viver mais do que esses três signos, e a quem, ao longo das horas que o envolverem, imaginaríamos pedir mais do que o silêncio que os precede ou segue ... Tu, Uccello, tu ensinas a ser apenas uma linha e o piso elevado de um segredo” (OC, I*, 142). O fogo do espírito destacado só produz pedaços de gelo, poucos e raros, incapaz de entregar-se a Selvaggia que o deseja, e se consome na distância que os separa; distância que não é mais do que o desdobramento exterior da fissura interna de Uccello. É uma perspectiva em abis-

mo: Selvaggia contempla inconscientemente o abismo Uccello que, em sua incandescência congelada sobre o vazio, emite aqui e ali um fragmento: “ele tem apenas um ponto no lugar do coração” (OC, I*, 56). Uccello é assim o duplo do sacrifício de Selvaggia.

E é isso que revolta Brunnelleschi: “de repente, Brunnelleschi sente sua cauda inchar, tornar-se enorme. Ele não pode controlá-la e alça vôo um grande pássaro branco, como o esperma que se atarracha girando no ar” (OC, I*, 56). Como duplo de Uccello, Brunnelleschi se coloca como possuidor da vida — “eu dei uma forma às formas da vida” (OC, I**, 13) — e não pode aceitar que Uccello deixe a vida fenecer. Mas a vida não ama Brunnelleschi: se ele cria uma forma, esta em si mesma é a plenitude de seu desejo. Ator, ocupando o espaço concreto do mundo, ele esgota a si mesmo e ao mundo em sua encarnação, como infinita repetição do mesmo. Mas como duplo de Uccello, ou seja, como repetição diferencial do mesmo, Brunnelleschi é a vontade de ser homem, mas também de ultrapassá-lo. Uccello recusou-se a ser homem, e no espaço rarefeito de seu desapego trabalha dois ou três fragmentos no ar. Brunnelleschi ao contrário labora o espaço material de seu corpo e do mundo, buscando as formas que os multipliquem e realizem para a vida. Há um fogo na carne: “há um espírito na carne, mas um espírito vivo como um raio” (OC, I**, 51).

Assim, para Uccello, o espaço é o vazio, a fissura interior e sua impossibilidade de determinar-se. “Com a distância de um cabelo, te equilibras sobre um abismo terrível e do qual, no entanto, jamais te separaste” (OC, I*, 141). Mas Brunnelleschi, encarnado, povoa o espaço mental e material para provocar o abismo, consome a carne “que deve me dar uma metafísica do ser e o conhecimento definitivo da Vida” (OC, I**, 51).

E há também Donatello...

Eles não são ainda suficientemente loucos, eles ainda não se lançaram suficientemente uns contra os outros, e quanto mais furiosos, quanto mais enraivecidos, tanto mais eles são próximos e familiares (OC, VII, 146).

Artaud vai ao México como poeta. Não para lamentar um passado morto, mas para reencontrar a força e o segredo de uma vontade de cultura perdida para “o cadáver de civilização e de cultura da Europa” (OC, VIII, 157). É que na Europa, ao crescimento da barbárie se opõe simultaneamente uma nova força, jovem, que faz das idéias uma vontade de passar à ação. Por isso Artaud também vai ao México como um discípulo — mais ou menos para refazer pelo avesso o caminho do colonizador. Trata-se de captar ao vivo um combate, não entre a cultura eterna do México e a da Europa, mas entre as partes em que se cindiu, no confronto com a Europa, a “cultura cobreada do sol”: “uma que aspira a assimilar a cultura e a civilização européias, dando-lhe uma forma mexicana, e a outra que, prolongando a tradição secular, permanece obstinadamente rebelde a todo progresso” (OC, VIII, 267). E é a segunda que interessa a Artaud, pois conserva os traços da “verdadeira poética mexicana”.

Ora, na verdadeira cultura/poética do México, há um equilíbrio entre essas duas forças, e tal que há um mesmo símbolo para ambas: o sol. O sol é o criador de formas, o princípio da fecundação e da vida. Mas essa sua faculdade não se exercita sem passar pelo seu contrário, que é a morte. E o princípio da morte não é destruição de formas senão aparentemente, pois, na essência, essa destruição é manutenção “da eternidade das forças pelas quais se conserva a vida. Numa palavra — e nisso consiste o verdadeiro segredo — o sol é um princípio de morte,

e não um princípio de vida. O próprio fundo da antiga cultura solar é ter mostrado a supremacia da morte” (OC, VIII, 269). O princípio de produção da cultura não é, dessa forma, um puro movimento de exteriorização, mas pelo contrário e essencialmente o exercício da morte como passagem e permanência da força de produzir. Isso permite ao homem entrar na posse dos acontecimentos, conhecer e dominar o destino: “eu vim procurar no México moderno a sobrevivência dessas noções ou esperar sua ressurreição” (OC, VIII, 270).

É durante sua preparação para o contato com o México, para onde parte em princípios de 1936, que Artaud lê e medita sobre os fragmentos de Heráclito. Num esboço de uma provável conferência a ser feita — *Le Mexique et la Civilisation* (OC, VIII, 159ss) — Artaud se situa em relação a Heráclito e ao México, depois do “fracasso” da encenação de *Les Cenci* (sobre o fracasso, cf. OC, V, 259s). O que transparece desses trechos não é uma desistência em relação ao teatro — apesar de uma recusa ao trabalho coletivo (cf. OC, V, 261ss) — mas uma retomada das questões num outro nível que, embora presente antes, exige com sua emergência uma ruptura com o anterior.

O que interessa em Heráclito, assim como nos outros textos que Artaud estuda nesse momento, não é a reconstituição de um pensamento antigo, para mostrar ou não seu alcance atual: interessa-lhe uma “filosofia em ação” (OC, VIII, 160), o que é uma “bela ocasião, sem dúvida, para sonhar hipoteticamente” (OC, VIII, 161). Assim, se para Heráclito o fogo é o princípio de todas as coisas, e o seu problema será o de saber por que há água e terra, mas não o de se interrogar por que o fogo não permanece sempre fogo, Artaud vai colocar o fogo no princípio de toda cultura, e procura compreender em que condições esse princípio ativo deixa de funcionar como tal. Ao fazê-lo, não se trata de ir em busca de uma nova cultura, mas de reencontrar o segredo da cultura viva, que possa desencadear a verdadeira revolução. Por essa razão, a hierarquia

dos elementos é tomada simultaneamente na ordem dos valores propostos por Heráclito, e na sua ordem inversa. A ordem heracliteana permite captar o segredo do fogo que “está incorporado ativamente aos mitos pelos quais a civilização do México manifesta sua vivacidade” (OC, VIII, 159); a inversão da ordem fornecerá uma poética e uma política teatrais: “eu vim ao México em busca de homens políticos, não de artistas” (OC, VIII, 257).

9

Do México, Artaud vê na Europa a emergência de uma nova força, de uma vontade jovem de cultura que não se contenta mais com a atitude negativa do surrealismo, mas que deseja soluções positivas. E isso porque está possuída por uma idéia de cultura que se rebela, que é um protesto contra a degenerescência da vida, e exige uma revolução autêntica: “ela quer saber por que a vida está doente, e o que fez apodrecer a idéia de vida” (OC, VIII, 198).

A nova exigência de cultura é a de estabelecer uma ligação mágica contra as coisas, de habitar propriamente um espaço teatral. É o segredo do teatro que a juventude procura, com seu poder de curar a vida. Se há uma guerra a ser feita para obter a paz, se a vida não pode ser mais um sanatório e nem a cultura residir na abstração das palavras ou das idéias, é o teatro que pode consumir a ignorância da época, produzindo a nova idéia do Homem e da cultura que podia explicar a vida, reencontrando uma idéia materialista do Espírito. É o teatro o meio de produção da cultura orgânica, e também o seu produto: “chamo cultura orgânica uma cultura baseada sobre o espírito em relação com seus órgãos, e o espírito banhando todos os órgãos e respondendo a si mesmo simultaneamente” (OC, VIII, 201).

É que o teatro e a cultura têm o mesmo espírito de produção: fogo do pensamento desdobrando-se no espaço, cruzando e calcinando esse espaço, sem contudo abandonar o ponto central, que é o ponto morto do espaço, o vazio. O fogo e o pensamento, o teatro e a cultura estão ligados pelo mesmo movimento analógico, que é o da produção: do vazio para as formas, e das formas para o vazio. Só a afirmação de um vazio central, que coloca a metafísica no coração do fogo e do teatro, pode fornecer a idéia de uma cultura inseparável da vida. A cultura é assim o exercício de uma permanente provocação desse vazio, pela morte das formas: “ser cultivado é queimar formas, queimar formas para ganhar a vida. É aprender a se manter ereto no movimento incessante da forma que se destrói sucessivamente” (OC, VIII, 202).

Assim, simultaneamente, o teatro, o espaço produzido e consumido pelo teatro, é o exercício da destruição da cultura separada da vida, e a produção da nova cultura. A escritura fixa a forma, e daí nasce a idolatria, mas o teatro não e do espaço, lançando todas as formas no vazio da morte, ou seja, realizando virtualmente sua metafísica, é a incandescência desse vazio: operando na virtualidade, ele provoca a produção do novo. “Povoar o espaço para cobrir o vazio, é encontrar o caminho do vazio. É partir de uma linha em flor para cair em seguida vertiginosamente no vazio” (OC, VIII, 205). Como no teatro, a verdadeira cultura é uma arte da superfície, ou melhor, é o exercício da profundidade proposto na superfície.

10

O primeiro espetáculo do teatro da Crueldade deveria ter sido *La Conquête du Mexique*, cenário redigido por Artaud em 1933, parcialmente reproduzido no Segundo Manifesto (cf. OC, IV, 122ss; texto integral OC, V, 21ss). A escolha do tema se

deve a uma razão moral e à atualidade da questão da colonização. Nos dois casos — o confronto de duas concepções da vida e do mundo, ou o choque entre colonizador e colonizado — a escolha se justifica porque o tema permitirá por “em cena acontecimentos apresentados sob seus múltiplos aspectos e os mais reveladores, e não homens” (OC, V, 21). De modo que o plano propriamente histórico, o plano moral e as individualidades aparecem no cenário não em seus planos específicos e fechados, mas no movimento de sua produção e expansão multiplicadora ou complicada, conduzindo esses planos e as forças que neles atuam aos limites de indeferência absoluta.

O movimento geral do espetáculo é o de, partindo de “uma paisagem que sente aproximar-se a tempestade” (OC, V, 25), desembocar “na explosão brusca de uma tempestade” (OC, V, 29). E, assim, o espetáculo não chega propriamente a desenrolar-se na linearidade temporal, mas está como que suspenso no tempo poético, que não é uma temporalidade *a priori*, mas um tempo produtor e simultaneamente produzido. Em relação ao espaço, por outro lado, o espetáculo povoa o espaço, mas para lançar as imagens na espacialidade virtual onde o conflito se desenrola nas e pelas formas produtoras e produzidas. Daí que não haja propriamente um núcleo central do conflito, mas sua distribuição em vários planos diferenciais, aproximando-se, ou melhor, provocando um imenso vazio que ameaça devorar todas as formas.

Obviamente o espetáculo tem uma chave metafísica de leitura, colocada no conceito de destino. Montezuma traz em si mesmo, numa impossível reconciliação, duas posturas da criatura diante do Destino: como astrólogo, ele é “aquele que obedece quase santamente às ordens do destino, que cumpre passivamente e armado de toda sua consciência a fatalidade que o liga aos astros” (OC, V, 23); como rei, ele é “o homem dilacerado que, tendo feito os gestos exteriores de um rito, tendo cumprido o rito da submissão, pergunta-se no plano interior se,

por acaso, não se enganou, revolta-se numa espécie de *tête-à-tête* superior onde os fantasmas do ser planam” (OC, V, 23).

Mas se a chave metafísica deve estar presente, o espetáculo não é a ilustração simbólica dessa antítese, mas sim seu desdobramento, ou seja, sua repartição dialética e produtora dos planos, das formas e dos homens. Assim, por exemplo, o que é dilaceramento da criatura entre ação e contemplação, desdobra-se em conflito entre a interioridade e a exterioridade — e é do lado da primeira que está a vida e o teatro, o que quer dizer, do lado da revolta e da ação, e não do lado do conhecimento — do rei-astrólogo, para desdobrar-se ainda uma vez no corpo da sociedade, mas agora fazendo uma passar pela outra, pois Montezuma aparece para o povo como Destino, enquanto suas dúvidas interiores se exteriorizam nos “clamores dos incrédulos, argúcias dos filósofos e dos sacerdotes, lamentações dos poetas, reações dos comerciantes e burgueses, duplicidade e flacidez sexual das mulheres” (OC, V, 23-4).

Noutro plano, o conflito entre a interioridade e a exterioridade opõe a concepção dinâmica e a concepção estática da vida e do mundo. A primeira, “das raças chamadas cristãs”, mal dirigida, produz a cultura e uma monarquia anárquicas, “baseada sobre os princípios materiais mais injustos e mais espessos”; a segunda, “das raças interiores de aparência contemplativa”, produz uma cultura hierarquicamente organizada e uma monarquia fundada em princípios espirituais e “mostra a paz numa sociedade que sabia alimentar a todos e onde a Revolução, desde as origens, estava realizada” (OC, V, 22). Nesse plano propriamente moral se coloca a questão da superioridade de certas culturas e a da colonização. Mas ele não é, assim como os outros, nem um ponto de partida, nem um ponto de chegada do espetáculo. Rigorosamente falando, não há uma hierarquia entre esses planos, numa espécie de substituição do tempo histórico pela hierarquia moral entendida como plano de julgamento final. Em certo sentido, esses planos pré-existem e

são escavados e dilacerados no seu movimento de gestação, que só pode ser o da passagem simultânea de um para outro, produzindo-os sempre como duplos que se destróem.

Contudo, o movimento geral do espetáculo obedece a uma lógica poética rigorosa, que estrutura não apenas os quatro atos do espetáculo, mas seus mínimos detalhes, e que talvez pudesse ser caracterizada como um movimento de passagem da interioridade na exterioridade, seguida do mergulho da exterioridade na interioridade.

Obtemos assim o seguinte esquema geral:

- 1.º ato: Os signos precursores: a interioridade vista de dentro;
a exterioridade vista de fora.
- 2.º ato: Confissão: a interioridade vista da exterioridade.
- 3.º ato: As convulsões: a interioridade na exterioridade.
- 4.º ato: A abdicação: a exterioridade na interioridade.

Assim, o processo como um todo não permite qualquer síntese entre as forças em oposição, mas uma devoração que acaba conduzindo à indiferenciação caótica entre elas que, se num plano pode ser lida como movimento da roda do destino que inverte a relação colonizador/colonizado, noutro recoloca o conflito sempre mais embaixo.

O primeiro ato apresenta “um quadro do México à espera” (OC, V, 24). Há um clima geral de tempestade que se aproxima, fazendo com que as formas, ainda obedecendo a uma “melodia secreta invisível ao espectador” (OC, V, 25) pareçam a ponto de explodir, submetidas que estão a uma pressão interna. E elas projetam como que seus próprios fantasmas: “sombras de cavalos selvagens passam no ar como meteoros distantes, como o raio no horizonte cheio de miragens” (OC, V, 25). A população disputa, desdobrando as confrontações mudas de Montezuma e seus sacerdotes “com os signos do Zodíaco, as for-

mas severas do firmamento” (OC, V, 25). Do lado espanhol, homens maiores que caravelas “e firmes como rochedos” (OC, V, 25).

O segundo ato mostra o México visto pelos espanhóis. De fora, a sociedade e a paisagem mexicanas se revelam como uma unidade mágica, ocultando suas lutas internas. E as múltiplas cabeças espanholas que subitamente coroam as muralhas marcam o momento em que a bela unidade interior vai aflorar à superfície, simultaneamente impulsionada de dentro e de fora. Montezuma sozinho caminha até Cortez. O terceiro ato vai expor os desdobramentos dessa interioridade obrigada a exteriorizar-se, ou seja, a multiplicar-se. O invisível jorra, Montezuma se fragmenta e o Zodíaco “torna-se uma massa de paixões humanas encarnadas por cabeças sábias e todas brilhantes em argúcias, discursadores oficiais — peças secretas sobre as quais a massa, apesar das circunstâncias, não esquece de passagem de escarnecer” (OC, V, 26-7). Sob a tirania predatória da força exterior, todas as lutas secretas emergem e as forças combatem na superfície.

O último ato se inicia com a abdicação de Montezuma que provoca “como contragolpe uma estranha perda, e como que maléfica, de segurança do lado de Cortez e seus guerreiros” (OC, V, 27). Não tendo mais sobre o que se exercer, a força exterior se esgota, e tem início a inversão. Cortez se multiplica, e não há mais chefe. “Depostas as armas, os sentimentos de luxo aparecem” (OC, V, 28): é o tempo do romance passional, das doenças e dos miasmas, “onde pela primeira vez no espetáculo se manifestará a cabeça de uma mulher” (OC, V, 28). Mas, então, não é a unidade interior que volta, pois fragmentada, ela produz a fragmentação da força exterior, ou seja, o movimento do ato anterior se desdobra agora até suas últimas consequências. Montezuma, agora morto, “flutua sobre as cabeças como um navio” (OC, V, 29). O que há, numa

espécie de vórtice, são os espasmos bruscos de uma batalha de fragmentos.

11

Quando Artaud prepara a montagem de *Les Cenci*, ele sabe que não está realizando o Teatro da Crueldade, mas o preparando. É que *Les Cenci* ainda vai valer-se de meios indiretos, ou seja, vai valer-se de uma violência natural e imediata através das imagens dessa violência. Mas por essa mesma razão, *Les Cenci* é um exercício de provocação do Teatro da Crueldade.

Shelley e Stendhal são os pontos de partida para Artaud. Stendhal praticamente traduziu um relato contemporâneo aos fatos, enquanto Shelley preocupou-se em narrá-los de modo a mitigar seus aspectos mais tenebrosos: “à natureza, Shelley acrescenta seu estilo, e essa linguagem como de meteoros que bombardeiam uma noite de verão” (OC, V, 45). Para Shelley, imaginação e paixão devem compenetrar-se, sendo papel da primeira o de redimir a paixão, revelando o ideal: “a imaginação é como o Deus imortal que se encarna para a redenção da paixão mortal”.⁸

Artaud toma distância em relação a ambos: não se trata de copiar a natureza, mas tampouco de escrever um texto: “impus à minha tragédia o movimento da natureza, essa espécie de gravitação que move as plantas, e os seres como plantas, e que encontramos fixada nas convulsões vulcânicas do solo” (OC, V, 45). O “texto”, nesses termos, é escrito como passagem

⁸ KEATS, H. & SHELLEY, P. B., *Complete Poetical Works*. New York, Modern Library, s.d., p. 300. A citação encontra-se também em SELLIN, E., *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud*. Chicago/London, The Un. of Chicago Press, 1968, p. 48.

para outra coisa, como provocação, pelo vazio que o escava, daquilo que “a palavra humana é incapaz de exprimir” (OC, V, 46). É assim que os personagens dizem exatamente o que pensam, com uma objetividade seca, mas suas falas são reações ao que ocorre para além das palavras, e que as ultrapassa; e por isso Artaud pode referir-se a um texto escrito, pela primeira vez, em função da *mise-en-scène*. Daí a importância fundamental das indicações de cena e do roteiro de direção, que ao lado do cenário e dos figurinos (criados por Balthus) e do texto poderiam compor a partitura de *Les Cenci*.⁹

Sabe-se, por exemplo, que o espectador se encontraria “no centro de uma rede de vibrações sonoras” (OC, V, 46) que, em princípio, seria produzida por quatro relógios de dez metros de altura, dispostos nos quatro pontos cardeais da sala. A impossibilidade de usar som direto levou Artaud a gravar as batidas do campanário da catedral de Amiens. De qualquer modo, é evidente nesse dado a tentativa de dar presença cênica ao espectador, produzindo nele a sensação física do animal enjaulado.

Les Cenci põe em cena forças encarnadas que, ao combaterem entre si, medem suas forças com o Destino, ou o padecem passivamente. É o mito da fatalidade e de sua essencial amoralidade que se torna sensível; portanto, que se torna tragédia. Láí que o círculo seja a figura central da peça, seja no cenário do primeiro ato “uma galeria em profundidade e em espiral” (OC, IV, 151), na marcação dos movimentos dos personagens¹⁰ como no belo símbolo da última cena, quando Béatrice é torturada na roda (cf. OC, IV, 205). Há assim a chave

⁹ O ‘Cahier de mise-en-scène’ de *Les Cenci* parece não ter sido ainda publicado, o que sem dúvida é lamentável. Cf. ‘Notes de mise en scène d’Antonin Artaud’ pour *Les Cenci*. In: VIRMAUX, A., *Antonin Artaud et le Théâtre*. Paris, Seghers, 1970, pp. 280 ss.

¹⁰ Cf. a marcação para a cena II do 1.º ato, VIRMAUX, A., op. cit., p. 280.

metafísica de leitura do espetáculo: a doutrina hinduísta do Karma como força de gravitação que mantém as formas eternamente no mundo manifesto, girando numa órbita onde a morte não é libertação, e onde as ações e os atos criminosos não têm qualquer culpabilidade. Mas não é o princípio criador absoluto que faz a matéria da tragédia, que está sempre do lado da criatura, do duplo. E a tragédia do duplo é a de não poder morrer, ou melhor, de só poder fazê-lo talvez como criação e combustão infinita de duplos — repetindo a seu modo a necessidade cruel a que o próprio princípio absoluto está submetido enquanto princípio criador.

Esse núcleo se desdobra em vários planos, com um movimento espiralado que, se atrai as forças em jogo como um sorvedouro, não vai dissolvê-las todas no caos, como ocorria em *La conquête du Mexique*. Há, assim, o desenvolvimento do conflito entre o papado e o velho Cenci. O que interessa à Igreja, num certo sentido, é apropriar-se dos bens de Cenci, mas não pela guerra: “Nossa alta monarquia da Igreja, tanto quanto a outra, sempre odiou a feudalidade” (OC, IV, 176). É que está nascendo um novo tempo, que vem substituir a vontade de ação pela intriga e pela hipocrisia. É assim que a Igreja quer esquecer os crimes do velho Cenci em troca de terras e vinhedos, ou então instigando Giacomo, filho deserdado de Cenci, a matar o pai, sem comprometer-se com isso (cf. Ato II, cena II). Para tanto ela se manifesta através de duas figuras que se rejeitam entre si: Camillo e Orsino. Orsino ama Béatrice, e é primeiro para poder unir-se a ela, e depois para vingá-la que se transforma em planejador do parricídio, não sem antes tentar que o papa fizesse justiça. Orsino foge depois do assassinato, enquanto Camillo é o porta-voz da justiça papal: “é com cinismo que os papas são feitos” (OC, IV, 76).

A revolta do velho Cenci é absoluta, uma rebelião contra os tempos, contra o destino, contra a natureza, contra a vida, que se concentra na rebelião contra a família. “Foi a família

que viciou tudo” (OC, IV, 172). O pai se torna destruidor, por uma inversão radical de seu princípio: “eu me preocupo apenas em refinar meus crimes. Uma bela obra-prima, é o único legado que me interessa ainda deixar” (OC, IV, 153). Por essa razão, não faz a guerra ao papado; seria bem mais fácil encobrir seus crimes com outros crimes; é preciso ir além, cometer um crime absoluto, não para aplacar o desejo, sempre recorrente, mas para fazer crescer a recusa e o grito da rebelião. É a revolta da criatura contra o criador: “há em mim como um demônio destinado a vingar as ofensas de um mundo” (OC, IV, 196) — e daí que não seja possível qualquer arrependimento, pois não há culpabilidade de parte da criatura. E aí se revela a lei cruel a que estão submetidos tanto o criador como a criatura: “o arrependimento está nas mãos de Deus. É ele quem deve lamentar meu ato. Por que me fez pai de um ser que tudo me convida a desejar? / Aqueles que acusam meu crime, acusem antes a fatalidade” (OC, IV, 195). Toda a questão assim não é uma luta entre o bem e o mal, mas a do criador que não pode deixar de criar, e cuja criatura não pacifica sua vontade de criar; e assim está condenado a desdobrar-se ao infinito, a criar para não mais criar. Cenci rebela-se contra essa fatalidade do pai, mas só pode fazê-lo levando o papel do pai às últimas conseqüências, em busca de uma impossível santidade. Brunelleschi cobria o mundo de formas, o velho Cenci quer destruir todas, destruindo a forma básica sobre a qual se estrutura a sociedade e a cultura.

Cenci vive um tempo de facilidades e de paz, onde tudo passa pela consciência, onde ele, princípio de ação, só pode se tomar como cercado pelo “imundo complô” (OC, IV, 173), dispondo apenas da tirania para combater. O complô é para reduzir Cenci ao silêncio e ao recolhimento, conservando a memória de seus feitos como um mito e como uma lenda. É contra essa armadilha para neutralizá-lo que Cenci se rebela, mas assumindo sua lenda. “Eu vos reuni, não para destruir, mas

para confirmar uma lenda" (OC, IV, 160), afirma na bela cena do banquete. Numa época em que a consciência se atribui o poder de separar uma força do que ela pode, colocando-se como espaço de reconciliação e mediação hipócrita entre o desejo e o ato, o teatro se separa da vida. Agora, o palco passa a ser a projeção de uma interioridade, onde se dão os discursos justificadores dos crimes da vida: "no teatro fala-se muito para fazer uma coisa bem pequena", ao passo que "na vida faz-se mais e fala-se menos" (OC, IV, 154). A revolta do velho Cenci será o esforço cruel no sentido de restabelecer o equilíbrio entre o teatro e a vida, mas em prejuízo da vida; ou seja, fazer um teatro que seja um massacre das formas da vida, e não sua justificação. Criador da forma familiar, microcosmo social, seu histrionismo consiste em conduzi-la à anarquia, onde o incesto e o parricídio acabam se confundindo e lançando o princípio criador no limite impossível onde o pai é ao mesmo tempo carrasco e vítima. O cenário que Balthus criou para o espetáculo multiplica esses movimentos: "um cenário como para fantasmagorias, grandioso como uma ruína que se sonha ou como uma escada desmedida" (OC, V, 53).

Nesse nível compreende-se porque destruir a família é a forma mais eficaz de rebelião contra a ascensão da consciência. O papado e a monarquia, para imporem seu poder contra o poder do pai, precisam destruir a família, mas não o princípio da autoridade: "Que eu me levante, me disse ele (Sua Santidade), contra a autoridade natural do pai, que eu enfraqueça assim o princípio de minha própria autoridade? — Não, nunca, acrescentou ele" (OC, IV, 179). O poder que interessa à Igreja é invisível, tal que não revele mais sua autoridade já que não traz a marca da lei natural. Trata-se de um poder que não quer ser mais um destino, mas residir e erigir seu tribunal no espaço da consciência. A recusa de Béatrice diante da sentença papal, condenando-a, é bem compreendida por Camillo: "não é a autoridade que te oprime, mas um poder com o qual os

juizes armam estranhas cumplicidades" (OC, IV, 208). É para combater sua própria abstração, como papa, que o velho Cenci precisa destruir a família e a si mesmo, reconduzindo o princípio criador, pelo avesso, à sua dimensão violenta. De modo que a fatalidade absoluta, chave de leitura do espetáculo, é posta como trágica, do lado do duplo e da criatura, não como vítima, mas tampouco como liberdade — e sim como conflito de produção e consumo de si mesma contra o destino, ou seja, como metafísica em realização.

Já Lucrétia padece o destino, e se lamenta, ou seja, fornece a medida da crueldade do velho Cenci e da morte de Béatrice. Bernardo é o oposto de um princípio masculino; sua alma é Béatrice. E Giacomo, um deserdado, tanto dos bens paternos como de sua força; e daí que seja incapaz de revoltar-se diretamente contra o despotismo do pai, apelando para o papa. "Sim, a família, é aí que estou ferido" (OC, IV, 172), diz o velho Cenci.

Mas é com Béatrice que a chave metafísica do espetáculo se desdobra até suas últimas conseqüências, do ponto de vista da criatura que, aliás, é o único a reger o espetáculo. Nela o drama familiar se torna tragédia, multiplicando-se simultaneamente em vários planos.

Desde o princípio Béatrice sabe que o velho Cenci é o seu destino: "Meu pai, eis aí meu mau destino" (OC, IV, 156), responde ela aos apelos amorosos de Orsino. E sabe também que um tal destino faz dela uma criatura separada das outras e ligada à morte. Sua recusa ao amor de Orsino, em nome do dever de preservar a família contra o pai, complica desde o início uma exigência de ação. A bela cena, quase muda, entre Béatrice e o pai, depois que os convidados ao banquete saem, dá a dimensão terrível desse destino, quase como em sonho. Antes da saída de Lucrétia, "Cenci se aproxima de Béatrice,

executando com ela um movimento giratório".¹¹ Pai e filha medem sua força naquele rápido momento suspenso em que dois animais, antes de se atracarem, parecem hipnotizados um pelo outro. Béatrice vai sair com Lucrétia, quando Cenci a impede e ordena à mãe que se retire, o que esta faz depois de um gesto de assentimento da filha. Monta-se, então, com a força do olhar, todo o jogo da sedução: "No centro do palco, Béatrice e Cenci. Cenci, de costas, obriga Béatrice a um movimento giratório. Eles dão dois, três passos — olhos nos olhos".¹² Nesse movimento, toda tensão é bruscamente quebrada: "Muitos arcos se apagam subitamente. Ouve-se o som agora cavernoso dos relógios. Uma calma inaudita cai sobre o palco. Algo como um som de viola vibra muito levemente e muito alto" (OC, IV, 165). Béatrice está seduzida. Seu gesto violento, logo depois, fugindo de um carinho paterno apenas confirma que "o encanto trabalha. Daqui para frente ela não pode fugir de mim" (OC, IV, 166). A sedução aqui não é apenas a impossibilidade de fugir ou combater o sedutor; ela é mais, ela é identificação entre a vítima e o carrasco, entre o incesto e o parricídio: "Devo odiá-lo e não posso. Sua imagem viva está em mim como um crime que cometerei" (OC, IV, 170). Nessa identificação, nenhuma liberdade é possível. Se depois do incesto, mas antes do parricídio, Béatrice aprende que seu único crime foi ter nascido — "se posso escolher minha morte, não escolhi meu nascimento. / É aí que se revela a fatalidade" (OC, V, 184) — depois do parricídio, ao tomar conhecimento de sua condenação, Béatrice aprende que a fatalidade é absoluta — "Eu morro e não escolhi" (OC, IV, 209). E mais ainda, que em seu círculo fechado, a roda da fatalidade não distingue a vítima do carrasco, e a morte não redime: "pois tenho medo que a morte

¹¹ VIRMAUX, A., op. cit., p. 295.

¹² VIRMAUX, A., op. cit., p. 295.

só me ensine / que acabei por me assemelhar a ele" (OC, IV, 210).

A família engendra um dever que, para além das virtudes do sofrimento, se identifica com o próprio amor. O dever de proteger-se enquanto instituição hierarquizada por uma lei natural, não passa por qualquer mediação exterior, para Béatrice — a menos que seu próprio princípio criador se volte contra a família. Ao saber da morte dos irmãos, durante o banquete, Béatrice primeiro invoca a justiça divina e depois a justiça dos pais: "Vós sois pais. Não nos deixeis com essa besta selvagem, ou não poderei mais ver uma cabeça branca sem experimentar o desejo de blasfemar a paternidade" (OC, IV, 163). E até a última cena, Béatrice, diante do pai, espera que uma força exterior faça a distinção, julgue entre o seu e o crime do pai, restabelecendo a justiça, ou seja, lançando seu ato para fora da roda do destino injusto, permitindo-lhe escolher sua própria morte. Em certo sentido, ela espera piedade por seu destino, que o papa diga a ela o mesmo que antes ela própria dissera ao pai: "Afastem-se de mim, homem ímpio. Não esquecerei que você foi meu pai, mas desaparece. A este preço, talvez eu poderei te perdoar" (OC, IV, 165). E isso porque, consumados os crimes, só à vítima compete escolher a justiça. Torturador e torturado, ambos aceitam o crime como inscrito na lei da fatalidade, e exatamente por isso recusam a culpabilidade. Com a sentença papal, o que Béatrice aprende é que à injustiça de seu nascimento, acrescenta-se a injustiça de sua morte, e que a consciência que se interpõe entre essas duas injustiças não faz mais do que reforçá-las — "eu morro, mas não temo dizer que este mundo sempre viveu sob o signo da injustiça... Nem Deus, nem o homem, nem qualquer um dos poderes que dominam o que se chama nosso destino, escolheram entre o bem e o mal" (OC, IV, 209). E desse ponto de vista, "a crueldade do papa encontra a do velho Cenci" (OC, IV, 207): todo princípio criador quer destruir suas criaturas.

Talvez seja nesse plano que a tragédia de Béatrice ganha sua dimensão verdadeiramente aterradora, ou seja, metafísica: o destino que submete à mesma lei terrível o Pai e a criatura. De um lado, a roda do destino que multiplica ao infinito o mal de existir; de outro, o combate do duplo.

Consumado o incesto, é como se um sonho persistente tivesse invadido a vigília, revelando o fundo da existência da criatura (cf. OC, IV, 185). E esse fundo cruel da existência não é apenas, como enuncia Lucreτία, que não se pode fugir ao destino — “vós, as mães, sabeis apenas lamentar” (OC, IV, 184), responde-lhe Béatrice — mas o de que o destino da criatura é a multiplicação de si mesma como duplo, sem que seja possível alcançar a luz. A procura da luz é tão obstinada quanto a desse animal onírico que respira, produzindo outras coisas que respiram — “e logo, vejo formigar aos meus pés todo um amontoado de coisas imundas. E todas também famintas” (OC, IV, 185). É a roda infinita do devir, mas mantida em movimento pela criatura, multiplicando a seu modo o destino. O trágico do duplo não é que esteja separado de um original, da unidade pacificada, mas sim que ele próprio é o original e o duplo, que ele traga em seu próprio corpo a luz que procura. O mal de existir da criatura é que ela é o criador, e não possa escapar a essa lei cruel que rege o mundo manifesto.

Consumado o parricídio, a crueldade da existência se revela agora como crueldade da criatura. “A roda gira. A prisão grita. Uma música muito doce e muito perigosa se eleva” (OC, IV, 206) — são as indicações de cena:

*Como alguém que dorme e cambaleia, perdido
nas trevas de um sonho mais atroz
que a própria morte,
hesita antes de abrir os olhos
pois sabe que aceitar viver
é renunciar a desesperar-se.*

*Assim, com uma alma marcada
pelas taras que me valeram a vida
eu relanço para o deus que me fez
essa alma como um incêndio
que o cure de criar.*

(OC, IV, 206)

12

No limiar da segunda grande guerra, Artaud detecta um curioso movimento paralelo: de um lado, a defesa crescente da cultura, de tudo aquilo que está escrito ou em geral adquiriu uma forma; de outro, a degeneração da qualidade da vida e uma correspondente desmoralização. É como se, para o homem europeu, moderno e civilizado, cuja história começa propriamente no Renascimento, devesse reinar um espaço intocado entre o cultivo das formas e o exercício da vida. Daí a confusão, a atmosfera asfíxiante propícia aos crimes gratuitos e à eclosão de uma violência que toma as marcas de um mal absoluto.

Qualquer diagnóstico dessa crise generalizada, onde as formas não tocam mais a vida, que se deixe orientar por um dever-ser — projetando para o futuro algumas constantes da história do homem, ou partindo de um modelo *a priori* segundo o qual tudo deva evoluir — acaba perdendo de vista o jogo concreto das forças atuantes na modernidade. Noutras palavras, acaba repetindo o movimento que se quer detectar. É preciso que o diagnóstico tome o estado de coisas não como uma ausência, mas como uma ação, pois ele é sempre acabado e completo em si mesmo: só isso permite transformá-lo ativamente.

É assim que Artaud pode apontar na base do desencontro entre a cultura e a vida uma ação concreta, “uma ruptura

entre as coisas e as palavras, as idéias, os signos que são sua representação" (OC, IV, 9). A história do homem moderno é a de uma ação que consiste não em neutralizar um certo espaço, mas em reprimi-lo, espaço este que, em sua exclusão, não apenas mantém sua potência, mas efetivamente age. Daí que o diagnóstico seja imediatamente uma terapêutica: será preciso manifestar essa ação na superfície. Portanto, nenhum modelo *a priori* da cultura ou da vida, nenhuma projeção para o futuro de uma lei imanente, mas a exploração e emergência das possibilidades excluídas. A crise da modernidade é exatamente o resultado do esforço para cristalizar esse jogo, determinar suas regras pela mediação da consciência. A opção cultural foi pela separação do nível das representações e das coisas, impedindo o fluxo das forças vitais de circular no espaço concreto e vivo onde as formas manifestam as forças que as criaram, dirigindo-as e expandindo-as. Os sistemas de pensamento certamente não faltam ao homem moderno, mas o que os caracteriza em geral é o fato de, fugindo ao conflito direto com as formas vitais, tomarem em suas próprias mãos o destino da vida. Daí que a questão do homem moderno não possa ser colocada nem como necessidade de criar novas representações, nem mesmo a de transformar a vida tomando-a como um caso de sobrevivência. No primeiro caso, dirige-se artificialmente para a cultura um pensamento voltado para a fome; no segundo, desperdiça-se a força simples de ter fome na preocupação imediata de sobreviver. Em ambos os casos o pecado capital da modernidade é reproduzido: há uma força de ter fome e uma outra força de construir signos. Então, a questão que se coloca para Artaud será a do espaço onde essas forças não se separam de suas manifestações, onde a força de ter fome se expanda até a criação de formas, expandindo-as para a produção de novas formas e alimento da força. Noutros termos, trata-se de "extrair disso que chamamos cultura, idéias cuja força viva é idêntica à da fome", e fazer com que "aquilo que sai do interior misterioso de nós mesmos

não retorne perpetuamente sobre nós como um cuidado grosseiramente digestivo" (OC, IV, 9).

13

Se nossa vida carece de enxofre, isto é, de uma magia constante, é que nos agrada contemplar nossos atos e nos perder em considerações sobre as formas pensadas dos nossos atos, em lugar de sermos arrastados por eles (OC, IV, 10).

Uma forma separada da força que a produziu e que a manifesta e faz passar: essa é a condição essencial para o nascimento da cultura moderna, com sua idolatria das obras-primas. Condição também para que a cultura seja apropriada pelo conformismo burguês, como única cultura possível. Do ponto de vista desse conformismo, as massas perderam o sentido do sublime e da arte. Para Artaud, o nascimento da cultura moderna, da arte e da burguesia são resultantes da mesma operação de cisão entre as formas e a vida, a partir do que as massas progressivamente deixaram de buscar na arte a satisfação de suas necessidades.

O modo de apropriação burguesa da arte consiste em confundir o sublime com suas formas do passado, que foram interiorizadas na forma de um saber-sobre que é lançado ao mundo e universalizado como cultura. Congelando e interiorizando, para depois exteriorizar universalmente as formas, a burguesia as toma como um alimento a ser para sempre ruminado — e esse é o modo pelo qual foi possível operar a cisão entre o mundo interior e o mundo exterior. Produz-se assim um saber que, ancorado firmemente nessa interiorização soberana, pode repetir ao infinito o gesto de sua origem: reduzir o desconhecido ao conhecido, construindo assim o belo edifício das representações.

no qual o homem, enfim pacificado, pode contemplar sua imagem.

Como então esperar que a massa, que “hoje como outra está ávida de mistério” e que “não quer mais do que tomar consciência das leis segundo as quais o destino se manifesta e talvez adivinhar o segredo de suas aparições” (OC, IV, 73), possa ainda sentir-se afetada por esse panteão de formas mortas que não põem mais nada em risco, e que, se já foram materialização de preocupações de uma época, hoje é apenas o espelho ilusório onde o homem julga ter dominado o destino? O próprio Shakespeare não escapou a essa armadilha, produzindo um teatro “puramente descritivo e que conta, que conta a psicologia” (OC, IV, 74). É bem verdade, pensa Artaud, que nele existe por vezes a preocupação com o além-do-homem; mas as consequências que decorrem daí estão sempre em função do homem, e portanto como operação redutora do desconhecido ao conhecido.

É assim que nasce, no mundo moderno, a idéia da arte pela arte, da arte desinteressada e que deixa o público intacto; é assim também que o teatro passa a ser produzido como um meio vulgar de distração, “para encantar os lazeres” (OC, IV, 225). A partir do Renascimento, o palco rompe com a platéia, no sentido de que não mais age ou faz agir, tornando-se seu espelho ou sua projeção, e o espaço material das imagens e dos signos é reprimido, cedendo lugar à superfície abstrata e lisa onde o espectador pode contemplar as ações e as formas sonhadas de suas ações, sem comprometer-se. No teatro psicológico o homem se dá como espetáculo para o próprio homem, mas como um *voyeur*, e a ação é separada de seus efeitos. Os personagens são plausíveis, verossimilhantes, mas é “teatro, isto é, mentira e ilusão” (OC, IV, 74). Excetuem-se, talvez, “os últimos melodramas românticos” (OC, IV, 74), pois nestes a inverossimilhança permite ser explorada para fazer nascer uma poesia ativa e concreta.

Se a crise da cultura e a arte desinteressada caminham juntas, correlatos produzidos pela mesma ação de ruptura que exclui o espaço material onde as forças se movem e lutam entre si, é preciso pensar que “arte e cultura não podem caminhar em acordo, contrariamente ao costume que se universalizou” (OC, IV, 12). Daí que o Teatro da Crueldade se proponha, terapeuticamente, como exercício, como ato de devoração das formas da cultura, como um teatro do e no espaço material e, do ponto de vista da arte e cultura modernas, como um além-teatro.

É difícil quando tudo nos leva a dormir, olhando com olhos ligados e conscientes, despertar e olhar como em sonho, com olhos que não sabem mais para que servem, e cujo olhar está voltado para dentro (OC, IV, 13).

A cultura autêntica age, ela nomeia e dirige as forças. Ela é mesmo o modo propriamente humano de defrontar-se com aquilo que ultrapassa o homem. “É preciso insistir sobre essa idéia da cultura em ação e que se torna em nós como um novo órgão, uma espécie de respiração segunda” (OC, IV, 10). A cultura é a ação do homem inventando o homem, no conflito com o destino. Daí que para a verdadeira cultura, a arte não existe, ou melhor, que sua produção de formas não vise à contemplação, mas a uma identificação mágica: pólo de atração, provocação e passagem. Ao contrário do que pensa a cultura moderna, uma forma é uma provocação de outra forma, portanto sempre lateral e central ao mesmo tempo. É só para a cultura moderna que uma representação esgota a força, aprisio-

nando-a na interioridade, como se essa fosse sua essência eterna finalmente trazida à luz pelo homem, redentor do mundo. A cultura moderna é essencialmente platônica, com a diferença (fundamental sob certo ponto de vista) de ter transferido para a interioridade as essências que, em Platão, habitavam a transcendência.

Enquanto exercício da vida, a cultura é produção de formas como exaltação infinita do além-do-homem que, na materialidade do espaço humano, é nomeado e dirigido. Por essa razão a verdadeira cultura é mágica: não porque aí o homem é senhor do mundo, mas porque sua vida está sempre no limite instável em que todas as suas ações ecoam sobre o que o ultrapassa, e pode esmagá-lo. E ele se mantém ereto. A verdadeira forma habita sempre esse espaço limítrofe, como um lance humano contra o destino e que, para manter sua eficácia, é exigência de sua multiplicação, pondo em comunicação a natureza e o homem. Há um saber, perigoso, do destino. A cultura mágica exige um espaço sempre fervilhante de forças, e é nessa espacialidade, como lugar e propriedade material, que os hieróglifos podem captar e expandir as forças e seus movimentos. O hieróglifo, portanto, é a figuração material de um espaço, que ao mesmo tempo lhe é prévio e que ele produz, onde as idéias se transmutam em coisas, na produção de ambas, e onde o homem se defronta com seu destino e mede forças com ele.

É esse espaço simultaneamente concreto e de sonho, das formas e das forças, que é excluído quando uma cultura cinde as representações do estado atual das forças que nelas se expressam, impedindo assim que o pensamento se transforme no embate com o não-pensamento. A interioridade é o espaço despovoado e abstrato, onde tudo se resolve no modo como os sentimentos e as idéias emergem através de signos visíveis. Nesse espaço interiorizado germinam um saber e uma cultura cuja potência repousa sobre a negação do mundo, do não-eu e do não-representável. Uma dupla negação, é certo: primeiro como

espaço concreto de conflito, e depois como potência de uma verdade que se dá na e pela interioridade.

Na cultura mágica, as forças desconhecidas permanecem enquanto tais, mas nomeadas e dirigidas. Um hieróglifo não liberta a essência oculta de uma força, não é um saber-sobre, mas uma ação, uma estratégia múltipla para dirigir o que não se dá como conhecimento. E só pode sê-lo no ponto incerto, mas espacial, onde se cruzam signos e coisas. Assim, produção sempre descentrada, a forma é o limite máximo das potências das forças em conflito, mas ao mesmo tempo o que as transmuta, mantendo sua vitalidade criadora.

16

Para o homem moderno, “há em algum lugar um desregramento do qual não somos mestres, qualquer que seja o nome que se queira dar-lhe” (OC, V, 224). É que uma força não nomeada e não dirigida, não perde sua potência; ao contrário, torna-se força errante que explode com virulência acrescida e intacta, aflorando como destino, como gratuidade e como mal absoluto. “Desse desregramento, todos os tipos de crimes inexplicáveis em si, crimes gratuitos, participam” (OC, V, 224-5). E é de justiça que isso se dê, que desapareçam as facilidades e que as formas se dissolvam: há aí um convite, uma provocação da vida. Só que para o homem moderno e sua arte, as formas são objeto de um prazer estético, “um proveito de fruidor e não um proveito de ator” (OC, IV, 12). É assim que a moderna idéia de teatro reencontra-se com a de cultura, ambas petrificadas numa ruminação permanente das mesmas velhas formas, onde o homem contempla desinteressado sua imagem apaziguada.

Mas o teatro se faz no espaço, serve-se de instrumentos vivos e em movimento, trazendo em si a possibilidade de agi-

tar. Um ator não faz duas vezes o mesmo gesto, mas faz gestos e, assim, consumindo e produzindo formas, tem o poder de abrir as vias de comunicação com as forças, ou melhor, pode reatar no espaço as forças e suas manifestações. Servindo-se de todas as linguagens, é o lugar privilegiado de manifestação do espírito no espaço. Com a condição de que não se fixe numa única linguagem, mas que as coloque todas em movimento de passagem umas pelas outras.

Nesse sentido, a linguagem teatral é tal que sua produção é imediatamente uma devoração de linguagens e formas; nela, uma forma se constitui como exigência de seu próprio consumo e emergência de multiplicação. É nesses termos que o poder do teatro é também o de destruir as formas falsas, as formas insuficientemente maduras, mas produzindo-as.

“Romper a linguagem para tocar a vida é fazer ou refazer o teatro” (OC, IV, 14): eis o poder do teatro, uma linguagem em cuja destruição se produz a vida. E de modo algum essa é uma ação sagrada, reservada a uma elite de qualquer natureza. Nem mesmo é uma reafirmação do homem ou dos limites do real, mas o modo de produção da vida, pelo consumo das formas que alimenta as forças criadoras. “E se há ainda alguma coisa de infernal e de verdadeiramente maldita nessa época, é o deter-se artisticamente sobre as formas, em lugar de ser como supliciados que se queimam e que fazem signos sobre suas fogueiras” (OC, IV, 14).

17

Aqui está o poder do teatro da crueldade: explorar a possibilidade concreta que tem o teatro de influir sobre a formação das coisas e do homem. Para tanto, o teatro propicia a identificação mágica com a lei de produção do real, mas como identificação que é um movimento de comunicação não media-

da entre o concreto e o abstrato, produzidos como estados de intensidade diferenciais no conflito das forças: “a magia é a comunicação constante do interior com o exterior, do ato com o pensamento, da coisa com a palavra, da matéria com o espírito” (OC, VIII, 164). Se o teatro é mágico, é porque ele é produção de magia. A imediação não é o dado, é o produzido.

Diferentemente de Brecht, para quem o efeito do teatro (como narração) é exterior e de outra natureza (fazer a revolução), para Artaud o efeito da ação teatral é o próprio teatro, a expansão e a multiplicação do teatro. Se o teatro é provocação do jogo vital pela produção/consumo de signos na materialidade/virtualidade espacial, o efeito da provocação não é o aprisionamento da força pelo signo que a manifesta, mas a própria provocação. O teatro não forma uma nova consciência liberada das ilusões anteriores, mas recoloca a consciência em contato, no sentido acima, com sua força de criar ilusões, provocando essa força a manifestar-se e a expandir-se, consumindo-se na produção de suas figuras. A ilusão, nesses termos, não é uma representação falsa do real, o ocultamento de uma verdade, mas uma figura que se isola de sua potência e que, ao fazê-lo, se quis definitiva. A ilusão é a figura tornada mediadora entre a força e sua potência, tomando para si o direito de julgar e selecionar seus antecedentes e conseqüentes. Seu princípio criador — pois a ilusão é uma ação — é o da autolegitimação, e seu lugar, o trono do rei. Para Artaud, o teatro é o lugar da reivindicação dos pretendentes ilegítimos, de todos eles.

No teatro como arte, a ação é materialização representativa ou ilustrativa do pensamento, e remete para o pensamento. Nesse universo de abstração, o concreto aparece como momento que em si mesmo não tem uma força de determinação, mas é matéria passiva que não altera o que dela se apropria, nem é transformada pelo que por ela se passa. O palco é representação segunda e mais ou menos degenerada de um movimento abstrato que se deixa ver na transparência neutra do espaço

cênico. É assim que “o sumo da arte em matéria dramática tenha acabado por consistir num certo ideal de silêncio e de imobilidade” (OC, IV, 102), e o teatro, meio vulgar de distração. Lugar abstrato do que se passa na transcendência, os sons valem pelo que representam e a luz colore ou ilumina. Mesmo as palavras só adquirem direito à existência quando, isoladas de sua força sonora, dão acesso ao pensamento. Por outro lado, se a palavra falada domina o palco e subordina todos os outros elementos cênicos a si mesma, é exatamente porque a história moderna da cultura privilegiou-a como meio menos resistente à expressão do abstrato. Que o teatro tenha se tornado então um ramo da literatura é apenas consequência da operação cultural de cindir o pensamento e o corpo.

Entende-se, assim, que o Teatro da Crueldade vá inverter ponto por ponto o modo de produção teatral. Entende-se também a importância para Artaud do teatro balinês e das culturas não ocidentais, ou pré-ocidentais em geral: não são modelos a serem imitados, mas o outro da cultura e do teatro ocidentais, as possibilidades excluídas. Enquanto tais, permitem a Artaud ir além de uma reforma que deixasse intatas as opções de base, para propor um além-do-teatro e um além-da-cultura. E mais, uma subversão radical que não se constrói sobre uma negação do estado atual de coisas, mas que o afirma levando-o às últimas consequências. Não é, assim, um teatro do secreto para iniciados, mas um teatro da iniciação: “não se é jamais iniciado senão em operações, em ritos, em signos exteriores, em passes hieroglíficos que nos colocam na via do secreto” (OC, VII, 93). No teatro artaudiano, desse ponto de vista, tudo se resume na invenção e reencontro de técnicas que conduzem para o outro, que possam gerar um movimento concreto, vivo e dialético entre as formas conquistadas e as possibilidades que essa conquista excluiu — e isso colocando-as no movimento de sua produção: “mímica de gestos espirituais que escandem, podam, fixam, separam e subdividem os sentimentos, os estados de alma, as

idéias metafísicas... (um) teatro de quintessência onde as coisas fazem estranhas inversões antes de voltarem à abstração” (OC, IV, 63).

18

E há também Donatello, mas agora como um São Francisco de Assis no teatro de estigmatização (OC, XIII, 146-7):

Terça-feira, 24 de fevereiro de 1948

*Paule, estou triste e desesperado,
meu corpo dói de todos os lados,
mas sobretudo tenho a impressão que as pessoas se
decepcionaram*

com meu programa de rádio.

*Ai onde está a máquina
está sempre o sorvedouro e o nada,
há uma interposição técnica que deforma e aniquila o
que se faz.*

*As críticas de M. e de A. A. são injustas mas elas
devem ter tido seu ponto*

*numa falha de transmissão,
é por isso que não me aproximarei mais da Rádio
e me consagrarei daqui em diante
exclusivamente
ao teatro
tal como o concebo,
um teatro de sangue,
um teatro que a cada representação terá feito ganhar
corporalmente
alguma coisa
tanto àquele que representa como àquele que vem ver
representar,*

*além de que
não se representa,
age-se.*

O teatro é em realidade a gênese da criação.

Isso se fará.

*Tive uma visão hoje à tarde — eu vi aqueles que vão
me seguir e que ainda não têm corpo porque os
porcos como aqueles do restaurante de ontem co-
mem demais. Há aqueles que comem muito e
outros que como eu não podem mais comer sem
escarrar.*

Vosso,

ANTONIN ARTAUD

APÊNDICE

NOTA DE LEITURA

*Cornegidouille! Não teremos demolido tudo, se não demolirmos até mesmo as ruínas.*¹

No seu sugestivo *Artaud, un bilan critique*, A. e O. Virmaux² apontam os anos 60 como período de aparecimento das leituras de Artaud que, sem neutralizarem a mitificação, as anexações e a lenda, são contudo marcadas pela seriedade e pelo rigor. Entre essas leituras, distinguem-se as que enfocam apenas um aspecto dos textos e/ou vida de Artaud, e aquelas que tentam ser globalizantes. Não parece incorreto afirmar que se M. Blanchot é um dos responsáveis por essa mudança de nível na bibliografia artaudiana, J. Derrida, criticando-o, em larga medida fornecerá os parâmetros e o alcance para as novas leituras.

Referência obrigatória para qualquer estudioso da produ-

¹ JARRY, A., 'Ubu Enchaîne'. In: *Tout Ubu*. Paris, Lib. Gén. Française, 1962, p. 269.

² VIRMAUX, A. et VIRMAUX, O., *Artaud, un bilan critique*. Paris, Belfond, 1979.

ção artaudiana, os dois estudos de Derrida³ em certo sentido visam ao exame das credenciais dos comentadores e dos “filhos naturais” de Artaud, ou seja, daqueles que se aproximam deste pelas vias do comentário crítico ou clínico, ou com a pretensão da fidelidade às propostas ao Teatro da Crueldade.

Nos dois casos, não se trata para Derrida de refutar os princípios que regem o comentário ou em nome dos quais se avalia a legitimidade dos herdeiros. Sua preocupação é outra; ou seja, a de indicar as condições pelas quais todo comentário e toda fidelidade a Artaud devem, *de direito*, fracassar naquilo que almejam, sob risco de destruírem-se a si mesmos. E essa mesma impossibilidade de direito, portanto, está em funcionamento nos textos de Artaud, contra sua intenção explícita. Nesse sentido, sem romper definitivamente com a incoerência do comentário e sem desarmar a armadilha do herdeiro — mas, talvez, compreendendo melhor sua necessidade — Derrida pretende marcar as posições deles e da aventura de Artaud, o que implica em também colocar-se, em afirmar a posição da sua leitura: uma leitura que, simultaneamente lendo a intenção explícita e o que ela dissimula, o dentro e o fora, se quer como leitura desconstrutora e descentrada, ou seja, abrindo-se para além da metafísica ocidental.

Mesmo correndo o risco de perder as ricas sugestões críticas de M. Derrida, vamos nos concentrar aqui na sua análise e interpretação dessa impossibilidade que percorre, mais ou menos à revelia, os textos de Artaud; e apontar alguns problemas que, se não invalidam a hipótese geral, pelo menos suge-

³ DERRIDA, J., ‘La parole soufflée’. In: *L’écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967. Trad. bras. in: *A escritura e a diferença*, trad. de M. B. Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971; DERRIDA, J., ‘Le théâtre et la clôture de la représentation’, id., *ibid.* Nas numerosas referências a esses dois textos, para simplificar, designaremos o primeiro por PS e o segundo por TC.

rem a possibilidade de uma outra leitura da produção artaudiana.

Sabemos qual é a hipótese de trabalho de Derrida, pelo menos em meados da década de 60. Ele mesmo a apresenta, ainda que de forma algo elíptica, na introdução de *La structure, le signe et le jeu dans les discours des sciences humaines*,⁴ uma conferência de 1966. Trata-se aí de procurar apreender o “acontecimento” do estruturalismo na história do conceito de estrutura.

Segundo o autor, seria fácil mostrar que o conceito de estrutura nasce simultaneamente com a ciência e a filosofia ocidentais, nascimento que consiste em um deslocamento metafórico a partir da linguagem comum. Só que antes do “acontecimento” do estruturalismo, a estruturalidade da estrutura, embora sempre atuante, viu-se neutralizada por uma operação que consistia em dar-lhe um centro, um ponto de presença. A função desse centro era a de organizar a estrutura e, sobretudo, limitar o jogo dos elementos no interior da forma total. Assim, o centro, ponto fixo de origem da estrutura, não só a equilibra como um todo, como ainda fornece as regras que dirigem o jogo interno dos elementos estruturais.

Mas é exatamente em razão dessa função estruturante do centro, que este encerra o jogo, pois nesse ponto de presença a substituição dos elementos não é mais possível; o primeiro motor deve permanecer imóvel. Nesse sentido, o centro é ao mesmo tempo a possibilidade e a interdição do jogo dos elementos e, como tal, “o centro pode ser dito, paradoxalmente, na estrutura e *fora* da estrutura”.⁵ A filosofia e a ciência ocidentais clássicas trabalham com um conceito de “jogo fundado” em uma imobilidade fundante e pacificadora, dissimulando a

⁴ DERRIDA, J., ‘La structure, le signe et le jeu dans les discours des sciences humaines’, op. cit., pp. 409 ss.; trad. pp. 229 ss.

⁵ DERRIDA, J., op. cit., p. 410; trad. p. 230.

estruturalidade da estrutura. Essa coerência contraditória, consistindo em exigir um centro igualmente dentro e fora, revela a força de um desejo. E o que se deseja é que as repetições, as substituições, as transformações — em uma palavra, o jogo — sejam sempre “apanhadas” na história do sentido, *arqué* ou *telos* que sempre podem ser chamados na forma da presença. Uma presença sempre ausente; ou melhor, sempre re-presentada. E como a operação fundante da filosofia e ciências ocidentais foi uma metáfora, essa forma matricial repete-se constituindo a história do Ocidente como uma sucessão de metáforas, “uma série de substituições de centro para centro, um encadeamento de determinações do centro”.⁶ A forma matricial é “a determinação do ser como *presença* em todos os sentidos desta palavra”.⁷ A história é, portanto, a substituição sucessiva dos nomes da invariante de uma presença, sempre representada, mas também garantia da representação.

Mas houve um “acontecimento” de ruptura nessa história: quando a estruturalidade da estrutura começou a ser pensada, ou seja, quando aquilo que sempre esteve em ação não pôde mais ser dissimulado pelo conceito de centro como ponto de presença dentro e fora da estrutura. Por essa razão a ruptura é um “acontecimento”, ou seja, uma repetição. É que se começou a pensar que o centro não era um “sendo-presente”, um ponto fixo e de presença, mas um “não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos”.⁸ Carente agora de um princípio limitador, o jogo das substituições é infinito. O trono está vazio e Deus está morto e, portanto, nada mais adquire significado na relação com eles, mas apenas no interior do sistema de suas diferenças. A estrutura aberta limitava o jogo das diferenças; o fechamento da estrutura o torna infinito.

⁶ DERRIDA, J., op. cit., p. 410; trad. p. 231.

⁷ DERRIDA, J., op. cit., p. 411; trad. p. 231.

⁸ DERRIDA, J., op. cit., p. 411; trad. p. 232.

Mas, então, todos os discursos destruidores do centramento caem necessariamente em um círculo. E a razão disso é que exigem paradoxalmente a oposição presença/representação que querem neutralizar, ou melhor, *inverter*: apontar e valorizar o recalcado. Desenha-se assim o destino dos discursos do descentramento: “*não tem nenhum sentido* abandonar os conceitos da metafísica para abalar a metafísica; não dispomos de nenhuma linguagem — de nenhuma sintaxe e de nenhum léxico — que seja estranha a essa história; não podemos enunciar nenhuma proposição destruidora que não se tenha já visto obrigada a escorregar para a forma, para a lógica e para as postulações implícitas daquilo mesmo que gostaria de contestar”.⁹ Daí que, para além da inversão, que delimita um campo de fechamento, a verdadeira superação da metafísica, com sua tensão entre presença e representação, exigirá o questionamento do próprio sistema onde operam a neutralização e a inversão. Por exemplo, “é preciso não apenas perguntar-se qual é a ‘essência’ da história, da historicidade da história, mas a ‘história’ da ‘essência’ em geral”.¹⁰ E não há como fugir das aspas, posto que não dispomos de outras palavras. As aspas indicam uma leitura exterior, não apenas de descentramento, mas desconstrutora. É o que indica a sequência do texto acima: É preciso de um lado *inverter (renverser)* o conceito tradicional de história e ao mesmo tempo marcar o *afastamento (écart)*, cuidar para que ele não possa ser, em razão da inversão e pelo simples fato da conceitualização, *reapropriado*.¹¹

Faltando o trabalho da marcação do afastamento, os discursos destruidores acabam sendo apanhados pelo círculo: “este círculo é único e descreve a forma da relação entre a história

⁹ DERRIDA, J., op. cit., p. 412; trad. p. 233.

¹⁰ DERRIDA, J., *Positions*. Paris, Minuit, 1972, p. 81.

¹¹ DERRIDA, J., op. cit., p. 81.

da metafísica e a destruição da história da metafísica".¹² Mas isso de modo algum implica em reduzir todos os discursos a um único discurso, pois há várias maneiras de ser apanhado, "todas mais ou menos ingênuas, mais ou menos empíricas, mais ou menos sistemáticas, mais ou menos próximas da formulação, ou melhor, da formalização desse círculo. São estas diferenças que explicam a multiplicidade dos discursos destruidores e o desacordo entre aqueles que os proferem".¹³

É no interior desse esquema formal que M. Derrida situa Artaud, ou seja, a maneira própria ao discurso destruidor de Artaud de ser apanhado no círculo.

* * *

Segundo Derrida, "Artaud vivia o dia seguinte de uma desapropriação"¹⁴ a qual, confundindo-se com o próprio nascimento, só pode ser anulada por um retorno à véspera do nascimento. Daí que sua intenção seja a de explodir a estrutura na qual o sujeito está alienado de si mesmo, e que Derrida chama de *estrutura do roubo*, denunciando-a em todas as suas dimensões. O teatro aparecerá como único meio de salvação; portanto, como possibilidade de retorno efetivo à véspera da origem. Mas é na determinação das exigências do teatro redentor, visando produzir o sujeito próprio, que a aventura de Artaud *encontra e reconhece* sua impossibilidade. Esse é, em geral, o movimento da *La parole soufflée*. Entende-se assim porque o texto seguinte, *Le théâtre de la cruauté et la cloture de la représentation*, interrogando-se sobre o direito e os critérios de fidelidade dos herdeiros, só possa enunciar os critérios da infidelidade. Antes da pretensão do herdeiro, o próprio projeto

¹² DERRIDA, J., 'La structure, le signe et le jeu dans les discours des sciences humaines', op. cit., p. 412; trad. p. 233.

¹³ DERRIDA, J., op. cit., p. 413; trad. p. 234.

¹⁴ DERRIDA, J., TC, p. 341; trad. p. 150.

já não era impossível, ou seja, infiel a si mesmo, como de resto reconhecia o próprio Artaud? E por outro lado, que ele o reconhecesse ou não, não importa, pois, como veremos a impossibilidade não é fatural, mas de direito. É isso que fará do projeto artaudiano, como aliás de todos os discursos destruidores da metafísica, uma empresa contraditoriamente coerente.

A estrutura do roubo que Artaud nos dá a pensar é a de um roubo essencial: o roubo da palavra. "O roubo da palavra não é um roubo entre outros, confunde-se com a própria possibilidade do roubo e define sua estrutura fundamental".¹⁵ Desse modo, afirma Derrida, a condição de possibilidade de todas as alienações reside, para Artaud, na possibilidade do sujeito ser roubado na origem do discurso. A essência do roubo e a origem do discurso são uma só e mesma questão.

E isso se manifesta já na *Correspondance avec Jacques Rivière*, coletânea de cartas que, originando-se da recusa de alguns poemas de Artaud pela NRF, tem como eixo o tema do "impoder".¹⁶ Como mostra Derrida, o "impoder" não é nenhuma carência do sujeito falante, nenhuma falta de domínio dos meios de expressão, mas o efeito de uma ação, a ação "do sopro de um soprador que aspira para ele e me furta aquilo mesmo que deixa vir para mim e que eu julguei poder dizer em meu nome".¹⁷ O efeito da ação desse outro sopro, que fala por mim quando julgo falar em meu nome, faz com que eu me relacione comigo mesmo sempre através desse outro, roubando-me de mim mesmo. Assim, as palavras que encontro e que enuncio em meu nome são originariamente *repetidas*; e como repetidor me descubro sujeito segundo, sempre alienado de mim mesmo.

¹⁵ DERRIDA, J., PS, p. 268; trad. p. 177.

¹⁶ O termo, *impouvoir*, aparece contudo em *Le Pèse-Nerfs*: "Um impoder de cristalizar inconscientemente, o ponto rompido do automatismo em qualquer grau que seja". (OC, I*, 91).

¹⁷ DERRIDA, J., PS, p. 263; trad. pp. 117-8.

Mas se a enunciação em meu próprio nome me é roubada, não é por que o ato mesmo da enunciação já é roubo? Com efeito, aí se dá por inteiro a estrutura do roubo: “que a palavra e a escritura sejam sempre inconfessadamente tiradas de uma leitura, tal é o roubo originário, o furto mais arcaico que ao mesmo tempo me esconde e me sutilha e neutraliza meu poder inaugurante”.¹⁸ A origem do discurso se revela assim como roubo do roubo, ou o furtivo como modo do ladrão, o enigma originário pelo qual sempre escapo a mim mesmo, como que por um buraco que me constitui. Sou roubado no ato de roubar, e daí a perda originária de mim mesmo. Se posso roubar a palavra à língua é porque — e isso é a mesma coisa — ela já é roubo, o que, para Derrida, “significa reconhecer como sua historicidade a autonomia do significante que antes de mim diz sozinho mais do que eu julgo querer dizer e em relação ao qual o meu querer dizer, sofrendo em vez de agir, se acha em carência, se inscreve, diríamos nós, como passivo”.¹⁹

E o texto que Derrida apresenta para justificar sua leitura é uma passagem da carta a Jacques Rivière de 29.01.1924, na qual Artaud, recusando o julgamento literário de seus poemas, oferece-se mais uma vez como um “caso mental, uma verdadeira anomalia psíquica” (OC, I*, 27). Citemos integralmente a passagem, o que Derrida não se preocupa em fazer:

Esta dispersão de meus poemas, esses vícios de forma, essa flexão constante de meu pensamento, é preciso atribuí-los não a uma falta de exercício, de domínio do instrumento que manejava, de desenvolvimento intelectual; mas a um desmoronamento central da alma, a uma espécie de erosão, ao mesmo tempo essencial e fugaz, do pensamento, à não-posse passageira dos be-

¹⁸ DERRIDA, J., PS, pp. 265-6; trad. pp. 120-1.

¹⁹ DERRIDA, J., PS, p. 266; trad. p. 121.

nefícios materiais de meu desenvolvimento, à separação anormal dos elementos do pensamento (o impulso para pensar, em cada uma das estratificações terminais do pensamento, passando por todos os estados, todas as bifurcações, todas as localizações do pensamento e da forma).

Há portanto alguma coisa que não me impede de ser o que eu poderia ser, mas que me deixa, se posso dizer, em suspenso. Algo de furtivo que me tira as palavras que eu encontrei, que diminui minha tensão mental, que destrói sucessivamente em sua substância a massa de meu pensamento, que me tira até a memória dos torneios pelos quais nos exprimimos e que traduzem com exatidão as modulações mais inseparáveis, mais localizadas, mais existentes do pensamento (OC, I, 28, grifo de Artaud).*

É no mínimo curioso que Derrida exclua o que está entre parênteses e encerre sua citação em “... as palavras que encontrei”. É curioso porque só se conserva na passagem a descrição de um dos efeitos da ação do “algo furtivo”, eliminando por completo a referência anterior, entre parênteses, que descreve com bastante clareza no que consiste a ação do “algo furtivo” como “erosão, ao mesmo tempo essencial e fugaz”. E mais, eliminando-se a descrição da ação, ou seja, desse impulso do pensamento a multiplicar-se a si mesmo e às suas formas no momento mesmo em que se fixam, é razoavelmente fácil igualar o “algo furtivo” às “palavras que eu encontrei”, ou seja, a ação e o efeito. É assim que Derrida pode definir o “algo furtivo” como sendo “a virtude desapropriante que escava sempre a palavra na subtração de si”,²⁰ virtude portanto que faz da pala-

²⁰ DERRIDA, J., PS, p. 264; trad. p. 119.

vra sempre repetição e que, obrigado que sou a roubá-la, me rouba de mim mesmo, neutralizando meu poder inaugurante.

Respeitando-se, porém, a seqüência do texto — o que parece pelo menos razoável — deve-se admitir que o “algo furtivo” é um terceiro termo na relação sujeito/palavra, ou melhor, pensamento/forma, e que, como impulso constitutivo da relação, a constitui sempre como separação e também como multiplicação da separação. Por esse motivo, o impulso não impede o sujeito de ser, mas deve deixá-lo sempre em suspenso, sempre aquém do ponto de cristalização. Noutra carta, Artaud diz que seu mal é uma “inaplicação à vida” e que sua alma está “fora do pensamento” (OC, I*, 41) e daí que não possa aceitar um julgamento de seus poemas segundo critérios literários. É que, quando algo se cristaliza, “como pedaços de gelo no espírito” (OC, I*, 49), de um lado precisa ser conservado, sob risco de perda total do pensamento; mas por outro lado, esses fragmentos são “apenas os dejetos de mim mesmo, essas raspas da alma que o homem normal não recolhe” (OC, I*, 94). E é essa alma, força constituinte do pensamento como pensamento e forma que os constitui como separação multiplicadora, que Artaud quer encontrar; e nesse momento como ponto de encontro e de passagem do espírito na forma. “Imagino uma alma trabalhada e como calcinada e fosforosa desses encontros, como o único estado aceitável da realidade” (OC, I*, 82).

Nesse sentido, o que parece estar em jogo no projeto inicial de Artaud não é propriamente falando a destruição da autonomia ou da historicidade dos significantes, mas o esforço por encontrar as passagens e os pontos de encontros, anteriores ao pensamento como separação, entre o espírito e a vida, como pontos que possam recobrir os buracos constituídos do pensamento, mas para fora, em dimensões e espaços. É essa exigência inicial, aliás, que liga esses textos às propostas do teatro da crueldade: é preciso que esse nada oculto e constituinte passe para a superfície: “Pois bem, é minha fraqueza e meu *absurdo*

querer escrever a todo preço, e me expressar” (OC, I*, 30, grifo de Artaud). Mas nos anos 20, a passagem para a superfície visa apenas reconstruir-se, mostrar o espírito, impedir que a obra apareça como destacada da vida, mesmo que a criação esteja condenada a trabalhar infinitamente o fragmento, “todas as ciliações de meu eu que virá” (OC, I*, 49). O caráter “literário” decorre dessa exigência: “Por fim, se julgo muito bem meu espírito, só posso julgar as produções do meu espírito na medida em que elas se confundem com ele numa espécie de inconsciência feliz” (OC, I*, 29). Ao não realçar essa pequena diferença entre o constituinte e o constituído, e portanto ao fazer com que o sujeito se aliene de si mesmo na relação entre o querer dizer e o significante, Derrida desloca ligeiramente a questão, interpretando a “aventura” artaudiana como esforço de destruir a exterioridade e a historicidade do significante, restaurando em sua pureza o querer-dizer.

É bem verdade que Derrida adverte-nos que seguirá a “intenção declarada” de Artaud “com a pequena diferença de um desliz calculado”.²¹ A intenção declarada: “proibir que a sua palavra lhe fosse soprada longe do corpo”, procurar “uma manifestação que não fosse uma expressão, mas uma criação pura da vida, que jamais caísse longe do corpo para decair em signo ou em obra, em objeto”.²² Artaud contra a palavra soprada, no duplo sentido que M. Derrida atribui a esse termo:²³ furtada e inspirada por outra voz. Portanto, o que Artaud quer é restabelecer a “unidade anterior à dissociação”²⁴ entre o querer dizer e o que digo, entre o corpo e suas produções, entre o espírito e a vida: “sopro que tomaria posse de si num lugar em que a propriedade não seria ainda o roubo”,²⁵ “o sonho de

²¹ DERRIDA, J., PS, p. 262; trad. p. 117.

²² DERRIDA, J., PS, p. 261; trad. p. 116.

²³ Cf. DERRIDA, J., PS, pp. 261-2; trad. pp. 116-7.

²⁴ DERRIDA, J., PS, p. 260; trad. p. 115.

²⁵ DERRIDA, J., PS, p. 266; trad. p. 121.

uma vida sem diferença”.²⁶ Para tanto, será preciso explodir a estrutura do roubo, encontrar “a inspiração que me restabeleceria numa verdadeira comunicação comigo próprio e me restituiria a palavra”.²⁷ Mas é isso mesmo que é impossível de ser encontrado, e Artaud o sabe (segundo Derrida, o texto que anuncia essa impossibilidade estaria em OC, I*, 92).

Se entendemos bem, talvez o “deslize calculado” de Derrida esteja no seguinte: trata-se para Artaud de eliminar toda expressão de si mesmo, toda obra, todo significativo, pois eles roubam o poder inaugurante do sujeito, constituindo-se como ausência de sujeito próprio, como diferença que se repete. A intenção destruidora de Artaud, assim, visa o teatro, a metafísica, a religião, a estética e a história dualista, que sempre se abrigou na segurança da estrutura do roubo do próprio, ou seja, todos os discursos que submetem a ordenação dos significantes como diferenças controladas por um sentido que ao mesmo tempo está fora e dentro deles. Contra esse sentido transcendente, Artaud quer uma palavra própria, quer dizer a palavra em seu próprio nome. Mas como não existem outros significantes, ou melhor, como o próprio conceito de significativo pertence à história dualista, Artaud reconhece que a gramática da nova linguagem é impossível de ser encontrada. E mais, o próprio querer-dizer depende dessa história, ainda que neutralizado. É do ponto de vista dessa impossibilidade, que fecha a história da metafísica dualista, que Derrida lê Artaud. Acompanhemos um pouco mais de perto essa leitura.

O que Artaud recusa ao recusar a estrutura do roubo?

Já o sabemos, em parte. Artaud recusa a palavra soprada/roubada, ou seja, a palavra que me institui sempre como diferente de mim mesmo, como diferença entre a força e a forma, o querer-dizer e o que digo. A boa palavra é aquela inspirada

²⁶ DERRIDA, J., PS, p. 268; trad. p. 123.

²⁷ DERRIDA, J., PS, p. 266; trad. p. 121.

pela vida, pela vida antes das formas. De modo que o roubo da palavra, no duplo sentido, não o é apenas da palavra, mas “se a minha palavra não é o meu sopro, se minha letra não é a minha letra, é porque o meu corpo não era mais o meu corpo, porque o meu corpo não era mais o meu gesto, porque o meu gesto não era mais a minha vida”.²⁸ Assim, a exigência de uma palavra própria é também a exigência de um corpo próprio — o sonho mítico de uma vida sem diferença —, ambas presididas pela angústia da desapropriação.

Persistindo em seu “deslize calculado”, Derrida não se pergunta o que é a exigência de uma vida sem diferença, e sim: o que significa a diferença na carne, ou melhor, o roubo do corpo? É também um roubo originário. O Outro, o grande Ladrão, introduziu-se em meu lugar no meu nascimento, e “esta privação institui e instrui a minha relação com a vida”.²⁹ E o roubo do meu nascimento é também o roubo de minha morte, que não é assim o termo antecipável de um processo, mas “uma forma articulada de nossa relação ao outro”.³⁰

Deus é o grande ladrão, o Furtivo, que nascendo em meu lugar, sempre chega antes de mim, duplicando-me em toda parte, ou seja, repetindo ao infinito a alienação originária. Nascendo em meu lugar, privando-me de minha natureza e de minha palavra, Deus “é a diferença que se insinua como a minha morte”.³¹ Daí que recusar a estrutura do roubo é também recusar toda produção do corpo: “a minha obra, o meu rastro, o excremento que *me* rouba do meu bem depois de *eu* ter sido roubado *por ocasião* do meu nascimento, deve portanto ser recusado”.³² Mas recusar não pode ser aqui simplesmente rejeitar, mas conservar em mim, reter junto a mim para que

²⁸ DERRIDA, J., PS, p. 267; trad. p. 122.

²⁹ DERRIDA, J., PS, p. 268; trad. p. 123.

³⁰ DERRIDA, J., PS, p. 268; trad. p. 124.

³¹ DERRIDA, J., PS, p. 270; trad. p. 125.

³² DERRIDA, J., PS, p. 272; trad. p. 127. Grifos de Derrida.

não haja distância entre mim e eu na qual o furtivo possa se inserir. Retendo as fezes e a obra, estou próximo de mim, e não me emporcalho porque não me separo do que me é próprio. Tudo aquilo que, como produção do meu corpo, cai longe dele, o torna impuro: “próprio é o nome do sujeito próximo de si — que é aquilo que é — abjeto o nome do objeto, da obra à deriva”.³³

Se a obra não pode ser a minha apropriação de mim de mesmo, meu espaço próprio sem uma fissura para o furtivo, a exigência que se coloca é a de uma arte sem obra, a arte da própria vida que se manifesta na proximidade de si. É que a obra será sempre a metáfora de mim mesmo, o modo furtivo do Deus-Demiurgo me alienar de minha linguagem. Recusando a metáfora, recuso Deus para despertar o divino, recuso o Homem que se constitui na relação com o Outro, alienado da vida e da morte próprias, e a metafísica que lhes corresponde — e abro o mundo para o Perigo da construção do corpo, da palavra e da vida próprios.

Mas como o teatro pode me salvar, neutralizar o furtivo e me devolver meu poder inaugurante?

Em primeiro lugar, segundo Derrida, destruindo a cena ocidental clássica que fez do espaço cênico um órgão de registro, introdução e interpretação de um texto preestabelecido por um Deus-autor. O palco é o repetidor por excelência, lugar secundário cujas regras que regem suas diferenças internas são ditadas da exterioridade. Espaço organizado e constituído por significantes regidos por um sentido ao mesmo tempo ausente e presente, ele se torna órgão de registro. Essa mesma diferenciação orgânica instaurada pela metafísica do teatro já antes *organizara* o corpo, ou seja, abria nele a falha, o nada pelo qual meu corpo nunca é corpo próprio. Se o centro do órgão

³³ DERRIDA, J., PS, p. 272; trad. p. 128.

tem sempre a forma de um buraco, a reinstituição do corpo próprio será “o fechamento do corpo sobre si e a redução da estrutura orgânica”.³⁴ O teatro da Crueldade, portanto, é a reconstrução desse corpo sem órgãos, um corpo inorgânico.

O teatro, então, não é um gênero entre outros, mas a exigência necessária da totalidade da existência, a morte de Deus. Sua primeira questão, portanto, é livrar-se do texto: “Embora só encontremos seu rigoroso sistema em *Le Théâtre et son Double*, o protesto contra a letra fora desde sempre a preocupação principal de Artaud”.³⁵ A letra é o mal como alienação; ele mata a voz e o corpo, reprimindo o grito; e o projeto do teatro da Crueldade é o de reconduzir a palavra soprada, que lê um texto que me precede e repete a minha perda, ao seu verdadeiro lugar, àquele onde ela não se dá para ser lida, porque não é leitura. O significante é a alienação; contra ele, o estigma cruel: “os traços inscritos no corpo não serão portanto incisões gráficas, mas as feridas recebidas na destruição do Ocidente, da sua metafísica e do seu teatro, os estigmas dessa guerra impiedosa”.³⁶ A revolta inicial de Artaud contra o imperialismo da letra antes afetava o campo da literatura, e tinha o sentido negativo de uma revolta. Mas agora, segundo Derrida, torna-se uma afirmação revolucionária, na medida em que implica uma destruição ativa do ideal do ocidente de separação entre a força e o sentido, preferindo a escritura metafórica, que ergue o espírito acima da letra.

Daí que para Artaud, o signo teatral deva ser ilegível, uma escritura para analfabetos, ou seja, anterior à sua dissociação da força; portanto não pode ser um texto escrito ou a palavra articulada. E nessa medida impede um público consumidor, pois não há espetáculo. Em resumo:

³⁴ DERRIDA, J., PS, p. 280; trad. p. 135.

³⁵ DERRIDA, J., PS, p. 281; trad. p. 136.

³⁶ DERRIDA, J., PS, p. 283; trad. p. 138.

“Recusar a obra e o deixar que lhe sejam roubados a palavra, o corpo e o nascimento pelo deus furtivo é portanto precaver-se bem contra o teatro do medo que multiplica as diferenças entre mim e eu. Restaurado na sua absoluta e terrível proximidade, o palco da crueldade restituir-me-ia deste modo a imediata autarcia do meu nascimento, do meu corpo e da minha palavra. Onde definiu Artaud melhor a cena da crueldade do que no *Ci-gît*, longe de qualquer aparente referência ao teatro: ‘Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, meu pai, minha mãe, e eu’...?”³⁷

Mas é nesse momento, segundo Derrida, no exato momento em que o esforço artaudiano de destruir a estrutura da alienação encontra seu inimigo mais insidioso, é nesse momento que é preciso compreender a necessidade rigorosa de uma inversão: a destruição do texto e da escritura pela exigência de guardar junto a si a palavra implica uma nova escritura teatral, e não a improvisação desregrada do ator.

Há nesse movimento do texto de Derrida, que tentamos aqui acompanhar, algo que não pode deixar de chamar a atenção. É o seu visível escamoteamento das razões porque a cena da crueldade é incompatível com a inspiração caprichosa e improvisadora. Questão tanto mais importante quanto sabemos que a proposta do *Théâtre Alfred Jarry* fundava-se numa espécie de ato de fé no acaso. Por exemplo: “É suficiente dizer que, em matéria de *mise-en-scène* e de princípios, nós nos dirigimos bravamente ao acaso. No teatro que queremos fazer, o acaso será nosso deus. Não temos medo de nenhum fracasso, de nenhuma catástrofe. Se não tivéssemos fé num milagre possível não nos engajariamos nesse caminho pleno de azares. Mas um só milagre é capaz de nos recompensar por nossos esforços e nossa paciência. É sobre esse milagre que nós bancamos”. E a

³⁷ DERRIDA, J., PS, p. 285; trad. p. 140. A citação de *Ci-gît* está em OC, XII, 77.

seqüência do texto, referindo-se ao trabalho do diretor, ainda é mais clara: “O diretor, que não obedece a nenhum princípio, mas que segue sua inspiração, fará ou não fará a descoberta que nos é necessária. Todo nosso êxito está em função dessa alternativa” (OC, II, 25-6). E o acaso, princípio de criação, faz do espetáculo evento único e irrepetível, lance fatal onde a totalidade da existência é jogada: “Nós temos necessidade de que o espetáculo que assistimos seja único, que nos dê a impressão de ser tão imprevisto e tão incapaz de repetir-se como qualquer ato da vida, qualquer evento induzido pelas circunstâncias” (OC, II, 23).

É bem verdade que Derrida mostra que o projeto destruidor geral de Artaud não se modifica entre o *Théâtre Alfred Jarry* e *Le Théâtre et son Double*, o que já é bastante discutível. Mas o que parece ser o efeito mais grave de seu deslize calculado é que, quando se trata de dar conta das exigências positivas de Artaud, Derrida as tome como simples inversão do que se pretende destruir. Assim, por exemplo, nesse movimento que aqui nos ocupa: para explicar a exigência de uma nova escritura, rigorosa e regrada, Derrida a atribui à “vontade de guardar a palavra guardando-se nela”,³⁸ inversão da estrutura do roubo. Mas se antes essa mesma vontade exigia a fatalidade do acaso, por que agora se propõe um espetáculo cuja linguagem não deixe a menor margem para o acaso? E mais, dois modelos de linguagem tão diferentes, podem ainda ser expressão da mesma vontade?

Mas a leitura sincrônica de Derrida prossegue, tentando compreender *contra* o que se instaura a nova linguagem da crueldade.

O teatro clássico impôs-se à custa de um certo modelo de palavra e de escritura: “palavra representativa de um pensamento claro e pronto, escritura (alfabética e em todo caso foné-

³⁸ DERRIDA, J., PS, p. 286; trad. p. 141.

tica) representativa de uma palavra representativa. O teatro clássico, teatro de espetáculo, era a representação de todas essas representações”.³⁹ É contra esse lugar de todos os roubos que se exige uma nova linguagem e um novo sistema de notação. E um novo sistema onde a escritura não mais represente a palavra, mas seja escritura do próprio corpo, ou melhor, do corpo próprio, não mais subordinado à voz. A palavra agora em sentido mágico, que não mais horizontaliza o espaço, mas que lhe restitui o volume e as dimensões; o hieróglifo como rigorosa escritura do grito, regido pelo domínio absoluto do corpo: “um sistema codificado das onomatopéias, das expressões e dos gestos, uma verdadeira pasigrafia, uma gramática universal da crueldade”.⁴⁰ A crueldade é assim o rigor absoluto de um significante idêntico ao querer-dizer, um sistema de signos físicos com volume e profundidade que, recobrando os buracos, tapando a abertura pela qual o ladrão furtivamente entrava, eliminando a diferença da repetição, libera o que a estrutura do roubo reprimia. E isso porque não era a palavra e a escritura em si mesmas que constituíam a alienação, mas uma certa palavra e uma certa escritura, a escritura representativa: “Era preciso, através da escritura feita carne, através do hieróglifo teatral, destruir o duplo, apagar a escritura apócrifa que, roubando-me o ser como vida, me mantinha à distância da força escondida”.⁴¹

Só que a gramática dessa nova linguagem ainda está por encontrar e, segundo Derrida, Artaud a toma como impossível de encontrar. E por isso, contra sua intenção explícita, Artaud teve de reintroduzir a obra, o texto escrito prévio ao espetáculo. Mas não são esses argumentos de fato que têm maior peso para Derrida. É que a impossibilidade de fato liga-se a uma impos-

³⁹ DERRIDA, J., PS, p. 286; trad. p. 141.

⁴⁰ DERRIDA, J., PS, p. 287; trad. p. 143.

⁴¹ DERRIDA, J., PS, p. 289; trad. p. 144.

sibilidade de direito: é que, querendo destruir a obra, a alienação, a diferença, Artaud permanece, e não pode não permanecer, no interior da metafísica que quer destruir, aquela “que determina o ser como vida de uma subjetividade própria”.⁴² Noutros termos, para destruir “uma tradição que vive na diferença, na alienação, no negativo sem ver a sua origem nem a sua necessidade... Artaud chama-a em suma aos seus próprios motivos: a presença a si, a unidade, a identidade a si, o próprio, etc.”.⁴³ Artaud inverteu a hierarquia da estrutura do roubo, mas permaneceu dentro dela, pois sua exigência foi posta por essa estrutura. Mas invertendo-a, ele afirmou a necessidade cruel da diferença, elevada agora à consciência e não mais tranqüilizada na ingenuidade metafísica. Esse é o duplo registro no qual é preciso ler o discurso artaudiano: de um lado ele realiza a metafísica ocidental, sua intenção mais profunda; mas por outro lado, ao fazê-lo, ele a inverte, ou melhor, a fecha. Assim Artaud manteve-se no limite, mas sem ultrapassá-lo, o que segundo Derrida só é possível pensando-se a Diferença como tal, como diferença, ou seja, para além da presença, e para além da tensão presença/representação. Desejar o fim da representação é ainda manter-se na tensão, mas invertendo-a, é abrigar um desejo de presença plena, de propriedade de si, de vida e morte ao mesmo tempo: esse é o destino dos discursos destruidores. Artaud está posicionado no fechamento da metafísica e da representação, mas por isso mesmo reencontrou sua origem, sua promessa originária, mas antes reprimida, de uma presença anterior à diferença.

Essa pontualidade da posição do discurso artaudiano só pôde ser circunscrita porque, desde o início, o leitor leu simultaneamente o fora e o dentro do discurso, ou seja, leu o dito como vestígio e duração, como dizendo mais ou menos do que

⁴² DERRIDA, J., PS, p. 290; trad. p. 146.

⁴³ DERRIDA, J., PS, p. 291; trad. p. 146.

o seu querer-dizer. Esse é o deslize calculado de Derrida: trabalhar não na distância entre o dito e o não-dito, mas na diferença entre o querer-dizer e o significante, na distância entre a intenção explícita e a trama textual que sempre a difere de si mesma, dizendo-a diferente de si. Mas essa distância não corre assim o risco de ser apenas o espaço de desejo do leitor?

* * *

O outro texto que Derrida dedica a Artaud, *Le théâtre de la cruauté et la cloture de la représentation*, não acrescenta, aparentemente, nada de essencial a *La parole soufflée*. Mas, tratando particularmente da proposta do teatro da Crueldade, esclarece alguns aspectos que o texto anterior apenas indicava. O movimento geral é o mesmo: diz-se *contra* o que Artaud se coloca, para daí retirar os critérios de infidelidade ao teatro da Crueldade.

Artaud quis expulsar Deus do palco, não para substituí-lo por um discurso ateu, mas produzindo pela prática teatral da crueldade “um espaço não teológico”.⁴⁴ O palco teológico é dominado pela palavra que, não pertencendo a esse espaço, governa-o contudo de fora, fazendo dele seu *representante*: “Esta estrutura geral na qual cada instância está ligada por representação a todas as outras, na qual o irrepresentável do presente vivo é dissimulado ou dissolvido, elidido ou deportado na cadeia infinita das representações, esta estrutura jamais foi modificada”.⁴⁵ Assim, o Ocidente sempre teria trabalhado para destruir o espaço cênico, mas como ele viveu esplendidamente até agora, o esforço de destruição não é uma negação, um não teatro, mas “antes uma obliteração deixando ler o que ela recobre, uma corrupção e uma ‘perversão’, uma sedução, a distância de uma aberração cujo sentido e medida só aparecem aci-

⁴⁴ DERRIDA, J., TC, p. 345; trad. p. 154.

⁴⁵ DERRIDA, J., TC, p. 346; trad. p. 154.

ma do nascimento, na véspera da representação teatral, na origem da tragédia”.⁴⁶ É pelo retorno a essa véspera, então, que a estrutura representativa, teológica e perversa será destruída, liberando o espaço cênico do texto e do deus-autor.

A não-representação originária é o fechamento do espaço: “espaço produzido de dentro de si e não mais organizado a partir de um outro lugar ausente, de uma ilocalidade, de um álbi ou de uma utopia invisível”⁴⁷ — portanto representação originária, autoprodução de si mesmo, *mise-en-scène* não-ilustrativa. Daí que a lei desse não-espetáculo seja a crueldade, ou seja, a necessidade e o rigor.

Na origem da crueldade, então, há um parricídio, o crime contra o pai-deus-autor, detentor da palavra. Mas a cena parricida não elimina a palavra, e sim sua onipotência e onipresença. O palco da crueldade exige que palavra e escritura voltem à véspera de sua origem, o momento anterior ao da pacificação do grito na palavra. Quanto à escritura, deixará de ser fonética para ser hieroglífica, “escrita na qual os elementos fonéticos se coordenam aos elementos visuais, picturais, plásticos”.⁴⁸ Instaurando a nova linguagem, a palavra e a escritura cruéis que destroem a estrutura teológica, Artaud quer assim produzir “uma nova epifania do sobrenatural e do divino”.⁴⁹

Portanto, será infiel a Artaud:⁵⁰

- (a) todo teatro não sagrado;
- (b) todo teatro que privilegia a palavra, ainda que seja para destruí-la, como o chamado teatro do absurdo;
- (c) todo teatro abstrato, todo teatro que exclua qualquer recurso de significação da totalidade da arte, além do

⁴⁶ DERRIDA, J., TC, p. 347; trad. p. 156.

⁴⁷ DERRIDA, J., TC, p. 349; trad. p. 158.

⁴⁸ DERRIDA, J., TC, p. 353; trad. p. 162.

⁴⁹ DERRIDA, J., TC, p. 357; trad. p. 166.

⁵⁰ DERRIDA, J., TC, pp. 358 ss; trad. pp. 167 ss.

teatro que empregue esses recursos pela mera justaposição;

- (d) todo teatro do distanciamento, na medida em que impede a participação do espectador no ato de criação; o teatro da crueldade é o teatro do não-espectador porque não é espetáculo, tendo transgredido os limites das interdições ético-metafísicas; é uma festa que abre ao Perigo absoluto;
- (e) todo teatro não-político, pois a festa é *ato* político;
- (f) todo teatro ideológico, de cultura, de comunicação ou de interpretação, todo teatro que vise a transmitir um conteúdo, uma mensagem de qualquer tipo, algo que não se esgote no *ato* e no *presente* da cena.

E, segundo Derrida, aqui aparece “a essência profunda do projeto de Artaud, a sua decisão histórico-metafísica. *Artaud quis apagar a repetição em geral*”.⁵¹ A repetição é o mal porque é o gesto do que se economizou, que não se dando por inteiro, separou-se de si. Deus é um dos nomes do poder de repetição; o outro nome é Ser, como “palavra principal da repetição eterna”,⁵² ou seja, constituindo toda palavra e todo signo em geral como possibilidade de repetir-se. Outro nome do poder de repetição é a Dialética, a dialética que, como “economia da repetição . . . resume a negatividade, recolhe e guarda o presente passado como verdade, como idealidade. O verdadeiro é sempre o que se deixa repetir”.⁵³ Contra os poderes de repetição, o teatro da Crueldade se quer como “arte da diferença, do gasto sem economia, sem reserva, sem retorno, sem história. Presença pura como diferença pura. O seu ato deve ser esquecido, ativamente esquecido”.⁵⁴ E assim Artaud inverte

⁵¹ DERRIDA, J., TC, p. 361; trad. pp. 169-70.

⁵² DERRIDA, J., TC, p. 361; trad. p. 170.

⁵³ DERRIDA, J., TC, p. 362; trad. p. 171.

⁵⁴ DERRIDA, J., TC, p. 363; trad. p. 172.

a aversão platônica pela escritura; Platão recusa a escritura como corpo, como marca exterior da verdade cujo lugar próprio é a alma. Artaud recusa a escritura não-teatral como apagamento do corpo e da presença pura.

Nesse sentido, qualquer fidelidade a Artaud é necessariamente impossível, mesmo as tentativas do próprio Artaud, pois não só este reconhecia que a gramática do teatro da Crueldade é o impossível de ser encontrado, como também que o teatro não começa “na pureza da presença simples, mas já na representação, no ‘segundo tempo da Criação’, no conflito das forças que não pode ser o de uma origem simples. . . A origem é sempre *iniciada*”.⁵⁵

Contudo, se a idéia de um teatro não-representativo não pode ser princípio regulador de uma prática teatral, ela permite pensar o fechamento da representação, pois afirma a necessidade cruel da repetição da diferença: “o fechamento é o limite circular no interior do qual a repetição da diferença se repete indefinidamente. Isto é, o seu espaço de *jogo*”.⁵⁶ Mantendo-se nesses limites, Artaud nos ensina a unidade da necessidade e do acaso, colocando o acaso como infinito, e não Deus. A exigência radical da presença pura acaba revelando o seu contrário, uma ausência radical, “não como representação do destino, mas como destino da representação”.⁵⁷

* * *

Se compreendemos bem as leituras de Derrida, um de seus pontos essenciais é que a exigência básica da aventura artaudiana, o seu querer-dizer, é a de uma linguagem teatral que impedisse o furto e/ou a repetição, ou seja, uma linguagem que fosse manifestação pura do poder inaugurante da força e/ou

⁵⁵ DERRIDA, J., TC, pp. 364-5; trad. p. 173.

⁵⁶ DERRIDA, J., TC; p. 367; trad. p. 176.

⁵⁷ DERRIDA, J., TC; p. 368; trad. p. 177.

da presença. Essa exigência é subversiva em relação a toda a história do Ocidente, pois exige o retorno à véspera de sua origem. A ciência e a filosofia ocidentais sempre se abrigaram numa estrutura e num modelo de linguagem abertos, onde o jogo dos significantes remete a um sentido sempre exterior, mas que de sua exterioridade impunha as regras de substituição e das diferenças. Ao exigir uma linguagem que produza ela mesma seu sentido, uma linguagem hieroglífica, Artaud inverte a hierarquia e como que obriga a linguagem a cumprir sua promessa sempre diferida. Mas essa promessa estava lá, era o reprimido da estrutura do roubo e da representação, e por isso mesmo a exigência artaudiana não salta para fora dessas estruturas, mas aponta a impossibilidade da promessa. Ele fecha assim o campo da representação, mostrando-o como necessidade gratuita.

O deslize calculado de Derrida, então, dirige efetivamente toda sua leitura, e é ele que lhe permite ler Artaud através de sua hipótese geral de trabalho. Sem dúvida, os resultados têm pelo menos o mérito de ser altamente provocativos, não só porque permitem compreender a necessidade de alguns temas artaudianos extremamente complexos — por exemplo, o tema da fecalidade como história de Deus — mas também porque abrem espaço para uma série muito ampla de reflexões aproximando e distanciando Artaud e Platão, Rousseau, Hölderlin, Nietzsche, Freud, Marx e outros.

Por outro lado, não pode deixar de levantar alguma suspeição o tratamento que Derrida aplica aos textos de Artaud que cita. Já indicamos um corte problemático; mas não é o único.

Por exemplo, em *La parole soufflée* Derrida afirma que o próprio Artaud reconhecia a impossibilidade de encontrar a gramática da linguagem da crueldade. E, a título de comprovação, cita em primeiro lugar um fragmento de *Le Pèse-Nerfs* (OC, I*, 92):

O difícil é encontrar seu lugar e reencontrar a comunicação consigo. Tudo está numa certa floculação das coisas, na reunião de toda essa pedraria mental ao redor de um ponto que está justamente por encontrar.

E eis o que eu penso do pensamento:

CERTAMENTE A INSPIRAÇÃO EXISTE.

A citação de Derrida termina aqui, mas o texto prossegue:

E há um ponto fosforoso onde toda realidade se encontra, mas mudada, metamorfoseada — e pelo que? — um ponto de mágica utilização das coisas. E acredito nos aerólitos mentais, nas cosmogonias individuais.

Não é difícil perceber que a continuação do texto deixa bem claro que “por encontrar” não é uma *impossibilidade*, mas a afirmação da crença na existência de um ponto mágico, *difícil* de encontrar, em que o pensamento e a realidade se encontram e são outra coisa. O ponto por encontrar não é do pensamento ou da realidade, mas onde o pensamento reencontra sua comunicação consigo encontrando uma realidade metamorfoseada, o ponto da utilização mágica das coisas, ponto de passagem do pensamento e das coisas, que os transforma em outra coisa.

O segundo texto pertence à *Deuxième lettre sur le langage* (OC, IV, 106): “Desta nova linguagem a gramática está ainda por encontrar.” Mas é suficiente ler o restante dessa carta para perceber que nada há nela que indique a impossibilidade de encontrá-la. A questão que Artaud coloca é a de que, dessa linguagem, só se pode descrever os princípios, o que passa a fazer na sequência da citação acima, pois sua constituição só se faz no palco, no espaço concreto. Assim, por exemplo, Artaud não

quer eliminar o diálogo do teatro, mas recusa-se a tomá-lo como base da criação do espetáculo, e afirma: "... e o próprio diálogo, o pouco que dele restará, não será redigido, fixado *a priori*, mas sobre o palco; ele será feito sobre o palco, criado sobre o palco, em correlação com a outra linguagem, e com as necessidades, atitudes, signos, movimentos e objetos" (OC, IV, 107).

É bem verdade que nenhuma destas citações apóia o argumento mais importante, pois a impossibilidade, segundo Derrida, é de direito, e que Artaud a tenha reconhecido ou não, seu caráter não se altera. E por aí as leituras de Derrida escapam a qualquer crítica que tome como base as categorias produzidas pelo próprio texto artaudiano, pois é a lógica interna e produtora do texto que Derrida recusa, supondo uma distância entre o querer-dizer do autor e o que ele disse. Mas, assim, não se corre o risco de que o deslize calculado se transforme num escorregão, revelando mais as idiossincrasias do leitor do que propriamente a contradição coerente de Artaud? Mas, também, não seria esse o destino, tantas vezes escamoteado, de todo leitor, já que ler um texto é em grande medida inventá-lo? Não se poderia mesmo imaginar o critério de que uma leitura vale tanto quanto a qualidade de sua invenção?

Por outro lado, uma tal leitura não se pretende obviamente um puro exercício de narcisismo, de modo que, em alguma medida, ela deve dar conta das categorias produzidas internamente pelo texto lido. E é, talvez, por aí que uma crítica possa começar. Uma crítica que, não invalidando o procedimento geral de Derrida, e muito menos ainda sua hipótese geral de trabalho, deve apontar pelo menos sua "insuficiência" no que diz respeito a Artaud. Vamos nos contentar aqui com a indicação de duas dessas "insuficiências".

1. Uma primeira observação, e aliás bastante elementar, é a da necessidade de distinguir entre o hieróglifo como meio e como fim. Enquanto meio, a repetição não só é possível,

como é mesmo um dos ingredientes retóricos essenciais do espetáculo da crueldade. Referindo-se aos "segredos eternos da cultura", Artaud anotou o seguinte: "A educação não era, como hoje, uma simples mnemotécnica, era uma convocação material de forças e, se posso exprimir-me, assim, diria que pela educação *friccionava-se* o organismo humano para que as forças aflo-rassem nele. É a isso que o teatro servia, a isso serviam as grandes festas sagradas, com seus fulgurantes apelos de sons, suas repetições rítmicas de imagens que mergulhavam no inconsciente humano" (OC, VIII, 279, grifo de Artaud). E mais, a repetição é o artifício por excelência do mágico, como se lê na seguinte passagem da entrevista de Artaud sobre *Les Cenci*, de 1935, quando explica a utilização cênica de uma rede de vibrações produzidas por alto-falantes dispostos nos quatro cantos da sala: "O *Livro dos Mortos* dos tibetanos insiste sobre o poder do som captado pelo ouvido humano; penso que este poder não será contestado por ninguém, e todo mundo sabe que a repetição do som age de uma maneira hipnótica" (OC, V, 299).

Outra coisa é o que a repetição rigorosa visa a produzir. E aí cabe falar em não-repetição, pois trata-se de, pela retórica da repetição, convocar o fluxo das forças, a manifestação do oculto na superfície. E isso porque a repetição não é apenas o artifício pelo qual o ator explora e aprofunda, ou melhor, provoca "as raízes de seu ser" (OC, V, 309), mas também o meio de produção do não-espectador.

Mas tem razão Derrida quando afirma que, para Artaud, uma questão técnica não pode ser tratada isoladamente e que, portanto, a repetição como figura retórica deve remeter a questões mais gerais. É que, para Artaud, a repetição é também a lei do Destino, o ciclo indefinido do nascimento e da morte. Não seria difícil mostrar que esse é um dos temas fundamentais de *Les Cenci*, cuja figura central é a roda. Assim, a repetição como técnica é também o modo próprio da criatura de repetir a lei do Destino, não para subordinar-se a ele, mas para comba-

tê-lo, para medir com ele suas forças. Daí que o teatro seja essencialmente espaço de combate, lugar de um conflito onde o hieróglifo convoca as forças, e assumindo em si a lei do destino, as desdobra, levando-as a passarem umas pelas outras. Não se trata, portanto, de negar o Destino, de superá-lo, de instaurar por um ato uma unidade da força presente a si, mas de consumir o Destino, desdobrar sua lei cruel em todos os planos. O teatro “convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e pode-se ver, para terminar, que do ponto de vista humano, a ação do teatro como a da peste, é benfeitora, pois levando os homens a se verem como são, ela faz cair a máscara, ela descobre a mentira, a fraqueza, a baixaza, a tartufaria; ela abala a inércia asfixiante da matéria que ganha até os dados mais claros dos sentidos; e revelando às coletividades sua potência sombria, sua força oculta, ela os convida a tomar em face do destino uma atitude heróica e superior que jamais teriam sem isso” (OC, IV, 31).

Embora banal, essa distinção entre a repetição como meio e como fim, deve ser enfatizada, pois com base em Derrida, G. Durozoi foi levado a afirmar: “Mas, para que se evite a repetição do descobrimento revelado sobre o palco, é claro que cada espetáculo só terá lugar uma vez, uma espécie de festa excepcional de intercomunicação entre ‘espectadores’ e ‘atores’, entre o homem e a crueldade e, sobretudo, talvez entre Artaud e o próximo.”⁵⁸ A leitura de Derrida não permite uma tal inferência, pois ao afirmar que Artaud quis eliminar a repetição em geral, toma isso como “a sua decisão histórico-metafísica”, portanto do ponto de vista daquilo que o teatro da crueldade quer produzir, ou destruir, e não com respeito à sua técnica. Embora Derrida não enfatize, parece correto afirmar que ele compreende o teatro da crueldade como meio de produção, e

⁵⁸ DUROZOI, G., *Artaud: la enajenación y la locura*, trad. esp. de J. Delor. Madrid: Guadarrama, 1975, p. 170.

não como produto. Só que sua leitura toma sempre essa segunda perspectiva.

2. Mas por aí mesmo, introduz-se talvez o “equivoco” mais sério da leitura de Derrida. Pois ao enfatizar como exclusivo o ponto de fuga do projeto artaudiano, ele perde de vista o que parece essencial ao hieróglifo e ao teatro: sua historicidade. E mais, acaba tomando os textos de Artaud como um todo homogêneo que diz sempre a mesma coisa, que se constrói sempre com as mesmas categorias, ainda que implicitamente. Assim, quando Artaud afirma que o teatro ocupa o segundo tempo da Criação, Derrida toma isso como um reconhecimento da impossibilidade do teatro restaurar a presença plena. Mas se tomamos o teatro não como ato instaurador, mas como ação provocadora, o que a distinção acima nos permite, então o segundo tempo da criação é a própria possibilidade do teatro da crueldade, ou seja, sua origem a ser provocada e desdobrada. É que o teatro não quer ser um produto, mas um espaço aberto de produção.

Mas, então, o hieróglifo não quer ser a negação da historicidade, mas a sua mais radical afirmação. No belo texto de Artaud, *Pour en finir avec les chefs-d'oeuvre*, na mesma passagem onde Derrida lê a condenação artaudiana da escritura não teatral como “o próprio espaço e a possibilidade da repetição em geral”, portanto como historicidade, pode-se ler exatamente o contrário, ou seja, a poesia escrita e os textos, em particular as obras-primas, são condenáveis porque a cultura moderna as toma como não-históricas:

Sob a poesia dos textos, há a poesia tout court, sem forma e sem texto. E como a eficácia das máscaras, que servem às operações de magia de certas populações, se esgota — e então essas máscaras são boas apenas para os museus — assim também se esgota a eficácia poética de um texto, e a poesia e a

eficácia do teatro é aquela que se esgota menos rapidamente, pois admite a ação daquilo que se gesticula e se pronuncia, e que não se reproduz nunca duas vezes (OC, IV, 76).

Nesses termos, a condenação da escritura representativa não se faz exatamente em nome de sua historicidade, mas em nome de sua não-historicidade, pelo fato de que a cultura ocidental moderna, para Artaud, é concebida como uma cultura idólatra, que se perde na contemplação das formas que, separadas das forças que as produziram, perderam sua eficácia, não são mais uma operação mágica. Isso, em sua essência, é o hieróglifo: uma operação mágica eficaz para o que Artaud chama de atualidade, e que não se confunde com os fatos presentes. O teatro da crueldade é uma necessidade histórica, um meio eficaz de provocar o que os fatos presentes ocultam e reprimem, e abalar as sensibilidades embotadas pela idolatria das obras-primas. “O teatro é o único lugar do mundo e o último meio de conjunto que nos resta para atingir diretamente o organismo e, nos períodos de neurose e de sensualidade baixa como este em que mergulhamos, de atacar essa sensualidade baixa por meios físicos aos quais ele não resistirá” (OC, IV, 79). E pouco depois, no mesmo texto: “Há aí um risco, mas considero que nas circunstâncias atuais, vale a pena ser corrido. Não creio que cheguemos a reavivar o estado de coisas em que vivemos e não creio tampouco que valha a pena agarrar-se a isso; mas proponho alguma coisa para sair do marasmo, em lugar de continuar a gerar sobre esse marasmo e sobre o tédio, a inércia e a bobagem de tudo” (OC, IV, 81).

Obrigar os textos de Artaud a responder a uma única questão — de tipo, contra o que? — como faz Derrida, e daí inferir, quase por simples inversão, sua intenção positiva, não indica necessariamente o modo de proceder de um mal leitor; talvez, apenas um leitor obcecado pelas suas próprias questões.

Contudo, os textos de Artaud parecem exigir uma outra modalidade de interrogação. Uma pergunta que não pressuponha o objeto a que os textos se referem, mas que possa multiplicar os referentes, multiplicando-se também a si mesma, com o rigor lógico produzido pelos próprios textos. Uma pergunta de natureza teatral, no sentido que Artaud concebe o teatro — arte da provocação e da passagem, de todas as provocações e de todas as passagens. Uma pergunta que, assim, tome esses textos sofridos mais como um instrumento de trabalho do que como um sistema conceitual que cumpriu seu destino. Uma pergunta de tipo: o que pode o teatro?

E a um interlocutor imaginário, que julgava delírio e loucura que a maquinária do teatro da crueldade pudesse provocar o advento do reino da santidade sem deus e sem o homem, Artaud responde:

*São histórias,
à primeira vista
é uma utopia,
mas começa primeiro a dançar, símio tratante,
sujo macaco Europeu que és,
e que nunca aprendeu a erguer o pé.*

(OC, XIII, 280).

*Eu repudio todo signo.
Apenas crio máquinas urgentes de utilidade (OC, XIII, 273).*

BIBLIOGRAFIA

APPIA, A. *A obra de arte viva*. Trad. de R. Junior. Lisboa: Arcádia, s.d.

ARTAUD, A. *Oeuvres complètes*, 16 tomes. Paris: Gallimard, 1956-1978. OBS.: Embora programada desde 1946 a edição das *Oeuvres* parece ainda não terminada; mesmo assim, seguiram-se pelo menos três novas edições de alguns volumes, com formato e conteúdo diferentes. Em razão disso, damos abaixo a data de publicação dos volumes citados neste trabalho, facilitando assim a localização das referências: Tome I (vols. I* et I**): 1976; Tome II: 1961; Tome III: 1978; Tome IV: 1978; Tome V: 1964; Tome VI: 1966; Tome VII: 1967; Tome VIII: 1971; Tome IX: 1979; Tome X: 1974; Tome XI: 1974; Tome XII: 1974; Tome XIII: 1974; Tome XIV (vols. XIV* et XIV**): 1978; Tomes XV et XVI: A paraître.

ARTAUD, A. *Nouveaux écrits de Rodez*. Paris: Gallimard, 1977.

ARTAUD, A. *Lettres à Génica Athanasiou*. Paris: Gallimard, 1969 (Trad. esp. de M. I. Bordaberry. Bs. As.: Siglo Veinte, 1973).

ARTIOLI, U. *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo*. Firenze: Sansoni, 1972.

ARTIOLI, U. & BARTOLI, F. *Teatro e corpo glorioso*. Ensaio sobre Antonin Artaud. Milano: Feltrinelli, 1978.

ASLAN, O. *L'acteur au XXème siècle*. Paris: Seghers, 1974.

BABLET, D. *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris: CNRS, 1975.

BARRAULT, J.-L. *Réflexions sur le théâtre*. Paris: Vautrain, 1949.

BÉHAR, H. *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*. Paris: Gallimard, 1967 (Trad. esp. de J. Escué. Barcelona: Barral, 1971).

BLANCHOT, M. 'Artaud'. In: *Le livre à venir*. Coll. Idées. Paris: Gallimard, 1959.

BLANCHOT, M. 'La cruelle raison poétique'. In: *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

BRECHT, B. *On theatre*. Transl. by J. Willett. London: Methuen, 1964.

BRETON, A. *Manifestos do surrealismo*. Trad. de J. Tamen. Lisboa: Moraes, 1969.

BRETON, A. *Entretiens*. Coll. Idées. Paris: Gallimard, 1969.

BURNET, J. *Greek philosophy*. Part I, Thales to Plato. London: Macmillan, 1928.

CAHIERS RENAUD-BARRAULT, n.º 69. *Antonin Artaud et le théâtre de notre temps*. Paris: Gallimard, 1969.

CAMUS, A. *La peste*. Paris: Gallimard, 1947.

COPEAU, J. *Registres I. Appels*. Textes recueillis et établis par M.-H. Daste et S.M. Saint-Denis. Paris: Gallimard, 1974.

CRAIG, E.G. *On the art of the theatre*. New York: Theatre Arts Books, 1956.

DELEUZE, G. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968.

DELEUZE, G. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

DERRIDA, J. 'La parole soufflée'. In: *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967 (Trad. de M.B.M. Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971).

DERRIDA, J. 'La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines'. In: *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967 (Trad. de M.B.M. Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971).

DERRIDA, J. 'Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation'. In: *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967 (Trad. de M.B.M. Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971).

DERRIDA, J. *Positions*. Paris: Minuit, 1972.

DORT, B. 'L'avant-garde en suspens'. In: *Théâtre publique*. Essais de Critique (1953-1966). Paris: Seuil, 1967.

DUROZOI, G. *Artaud, l'aliénation et la folie*. Paris: Larousse, 1972 (Trad. esp. de J. Delor. Madrid: Guadarrama, 1975).

ESSLIN, M. *Antonin Artaud*. New York: Penguin, 1977 (Trad. de J. Amado. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1978).

FAYE, J.P. *Le récit unique*. Paris: Seuil, 1967.

FELÍCIO, V.L.G. *A procura da lucidez em Artaud*. Tese de doutoramento, Depto. de Filosofia, F.F.L.C.H., USP, 1980.

FOUCAULT, M. 'Theatrum philosophicum'. In: *Critique*, n.º 282. Paris: Minuit, novembre 1970.

GAIARSA, J.A. *Respiração e angústia*. São Paulo: Informática, 1971.

GAUTHIER, X.; GUYOTAT, P.; HENRIC, J.; KRISTEVA, J.; KUTUKUJIAN, G.; PLEYNET, M.; SCARPETTA, G.; SOLLERS, Ph. *Artaud (actes du colloque Vers une Révolution Culturelle: Artaud, Bataille, Cerisy, 1972)*. Paris: 10/18, 1973.

GOUHIER, H. *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*. Paris: Vrin, 1974.

GROTOWSKI, J. 'Il n'était pas entièrement lui-même'. In: *Les temps modernes*, n.º 251, avril 1967.

HAYMAN, R. *Artaud and after*. Oxford: Oxford Un. Press, 1977.

JACOBI, J. *La psicología de C.G. Jung*. Trad. esp. de J.M. Sacristán. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.

JACOBS, C. 'The image of interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud and Benjamin'. In: *The dissimulating harmony*. Baltimore/London: The Johns Hopkins Un. Press, 1978.

JARRY, A. *Tout Ubu*. Paris: Lib. Gén. Française, 1962.

JUNG, C.G. *Memories, dreams and reflections*. Ed. by A. Jaffe, transl. by R. e C. Winston. London: Routledge & Kegan Paul, 1963.

JUNG, C.G. *Psicología y alquimia*. Trad. esp. de A.L. Bixio. Bs. As.: Santiago Rueda, 1957.

JUNG, C.G. *Tipos psicológicos*. Trad. de A. Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

KIRK, G.S. *Heraclitus. The cosmic fragments*. Cambridge, 1954.

LYOTARD, J.-F. 'La dent, la paume'. In: *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: 10/18, 1973.

MERCHIOR, J.G. 'Problemática do teatro contemporâneo: de Artaud a Grotowski'. In: *Formalismo e tradição moderna*. São Paulo: Forense/EDUSP, 1974.

NADEAU, M. *Histoire du surréalisme*. Coll. Ponts, Paris: Seuil, 1964.

NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. Sel. de G. Lébrun (Trad. de R.R. Torres Filho). Col. Os Pensadores, vol. XXXII. São Paulo: Abril, 1974.

OBLIQUES, n.º 10-1. *Artaud*, 1976.

PANDOLFI, V. *Histoire du théâtre*, 4 vols. Verviers: Marabout Université, 1968.

PLANÈTE PLUS, n.º 7. *Antonin Artaud. L'homme et son message*. Février, 1971.

PLATON. *Oeuvres complètes*, 2 vols. Trad. par L. Robin. Bibl. de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1950.

PRADO JR., B. 'Gênese e estrutura dos espetáculos. Notas sobre a *Lettre à d'Alembert* de J.-J. Rousseau'. In: *Estudos Cebrap*, n.º 14, 1975.

PREVEL, J. *En compagnie d'Antonin Artaud*. Paris: Flammarion, 1974.

SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*, 3 vols. Trad. de P.O. Leme. São Paulo: Edameris, 1964.

SARTRE, J.-P. 'Mithe et réalité du théâtre'. In: *Un théâtre de situations*. Coll. Idées. Paris: Gallimard, 1973.

SELLIN, E. *The dramatic concepts of Antonin Artaud*. Chicago/London: Un. of Chicago Press, 1975.

SIMON, A. *Dictionnaire du théâtre français contemporain*. Paris: Larousse, 1970.

SOLLERS, Ph. 'La pensée émet des signes'. In: *Tel Quel*, n.º 20, 1965.

SONTAG, S. *Approaching Artaud*, 1973 (Trad. esp. de F. Parcerisas. Barcelona: Lumen, 1976).

STANISLAWSKI, C. *Mi vida en el arte* (Trad. esp. de N. Caplán, Bs. As.: Siglo Veinte, 1976).

TEMKINE, R. *Grotowski*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1968.

THÉVENIN, P. 'Entendre/Voivre/Lire'. In: *Tel Quel*, n.º 39 (1969) et 40 (1970).

TONELLI, F. *L'esthétique de la cruauté*. Paris: Nizet, 1972.

LA TOUR DE FEU, n.º 136. *Antonin Artaud. La santé des poètes*. Décembre 1977.

ut, cx/02.89

VIRMAUX, A. Antonin Artaud et le théâtre. Paris: Seghers, 1970 (Trad. de C.E. Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 1978).

VIRMAUX, A. & VIRMAUX, O. Les surréalistes et le cinéma. Paris: Seghers, 1976.

VIRMAUX, A. & VIRMAUX, O. Artaud. Un bilan critique. Paris: Belfond, 1979.

VIRMAUX, O. Le théâtre et son Double. Coll. Profil d'une Oeuvre. Paris: Hatier, 1975.

Fornecedor	Livraria Triângulo
Data de aquisição	17/07/91 Preço Crd 3.250,00
Verba	RUSP
Indicação de	SBD
Classificação	792.01 A 785 m

792.01 2a. ficha
A 785 m

792

20012

Arantes

AUTOR Arantes, Urias Corrêa

TÍTULO Artaud

Assin.	Nº	Data
<i>[Signature]</i>	94586	19/09/00
fore	11	26 SET 2000
Luciana m	94646	17 JUL 2000
Carla B n 26	93449	2007 MAR 11
E. André Azevedo	545	10 JUL 2000

DEDALUS - ACERVO - ECA



20100066030